



246

طرائق الحداثة

● ضد المتوائمين الجدد

تأليف: رايموند ويليامز

ترجمة: فاروق عبدالقادر

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

246

طرائق الحداثة

ضد المتوائمين الجدد

تأليف: رايموند ويليامز

مراجعة: فارق عبدالقادر



المحتوى
المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تصدير

«متى كانت الحداثة» محاضرة ألقيت في جامعة بريستول في 17 مارس 1987. وقام فريد إنجليس (Fred Inglis) المحاضر في التعليم بجامعة بريستول، استنادا إلى ما دونه، وما دونه رايموند ويليامز عن المحاضرة، بإعادة بناء النص. أما «تصورات المدينة وبزوغ الحداثة» فنُشر للمرة الأولى بعنوان «المدينة المركزية وبزوغ الحداثة» في الكتاب الذي حرره إدوارد تيمس (Edward Timms) وديفيد كيلي (David Kelley)، وصدر بعنوان «المدينة الزائفة، التجربة الحضرية في أدب أوروبا وفنها الحديث»، عن مطبعة جامعة مانشستر في 1985. أما «طرائق الطليعة» و«المسرح كساحة للجدل السياسي» فنُشرا للمرة الأولى في الكتاب الذي حرره إدوارد تيمس وبيتر كولليير (Peter Collier) بعنوان «رؤى وخطط: ثقافة الطليعة والطرائق الراديكالية في أوروبا مطالع القرن العشرين»، الصادر عن مطبعة جامعة مانشستر في 1988. «اللغة والطليعة» محاضرة ألقيت في مؤتمر حول «علم اللغة في الكتابة» عُقد بجامعة ستراتكلايد (Strathclyde)، من الرابع إلى السادس من يوليو 1986، ونشر بعدها في الكتاب الذي قام بتحريره نيجيل فاب (Nigel Fabb) وديريك آتريدج (Derek Attridge)، وآلان ديورانت (Alan Durant) وكولن ماكاب (Colin MacCabe)، وصدر بعنوان «علم اللغة في الكتابة، مناقشات حول اللغة والأدب» عن مطبعة جامعة مانشستر في 1987.

«ما بعد التراجيديا الحديثة» نُشر في الطبعة المنقحة من كتاب «التراجيديا الحديثة» الصادر عن دار فيرسو Verso في 1979. «السينما والاشتراكية» كان محــاضرة ألقيت في المســرح القومي للســينما (National Film Theatre) بلندن في 21 يوليو 1985، ويُنشر في هذا الكتاب لأول مرة. «الثقافة والتكنولوجيا» يمثل الفصل الخامس من كتاب «نحو عام 2000»، الصادر عن دار شاتو ووندس (Chatto and Windus) في 1983. أما «الطرائق والسياسات، حالة مجلس الفنون» فكان محاضرة تذكارية ألقاها ويليامز في المسرح القومي بلندن في 3 نوفمبر 1981، ونشرت للمرة الأولى في كراسة «مجلس الفنون: الطرائق والسياسات» الصادرة عن مجلس الفنون في بريطانيا العظمى في 1981. «طرق استخدام النظرية الثقافية» كان محاضـرة ألقيت في المؤتمر الذي نظمته جماعة أوكسفورد الإنجليزية المحدودة (Oxford English Limited)، في مبنى سان كروس (St. Cross Building) بأوكسفورد في 8 مارس 1986، ونُشر للمرة الأولى في «مجلة اليسار الجديد» New Left Review، العدد 158، يوليو وأغسطس 1986. «مستقبل الدراسات الثقافية» كان محاضرة ألقيت في جمعية الدراسات الثقافية لمعهد «البوليتكنيك «(Poly - Technic) بشمال شرق لندن في 21 مارس 1986، والنص المنشور هنا نسخة منقحة عن تسجيل للمحاضرة. «وسائل الإعلام والهوامش والحداثة» لرايموند ويليامز وإدوارد سعيد، نسخة منقحة لحوار دار بينهما كجانب من مؤتمر حول الدراسات الثقافية، ودراسات وسائل الإعلام والاتصال والتعليم السياسي، عقده معهد التعليم (Education Institute) في لندن في 1986.

تقديم المحرر

الحداثة والنظرية الثقافية

في ديسمبر 1987، دعي رايموند ويليامز ليتحدث إلى كل الأعضاء المشاركين في مؤتمر سيعقد فيما بعد حول «طرائق الحداثة»، فأجاب في 14 يناير 1988: «سأكون سعيدا بإلقاء حديث عن «الماركسية والحداثة» في أوكسفورد يوم السابع من مايو»، وأضاف: «إن لدي مقالتين جديدتين عن الحداثة، ستصدران قريبا في رؤى وخطط...»[1]، وقد نشرت المقالتان بعدها بشهور قليلة، أما الورقة الخاصة بالمؤتمر، فلم يكتبها ولم يلقها، لأن رايموند ويليامز مات بعد قبوله الدعوة باثني عشر يوما، وهو في السادسة والستين، في بيته الكائن في «سافرون وولدن Safron Walden».

وقد كان واضحا أن ويليامز يعمل في قضيتي الحداثة والطليعة أو حولهما منذ بعض الوقت. فثمة مجموعة من خمس «مراجعات» ذات طابع تأملي حول طبيعة التكوينات الطليعية ظهرت في كتابه «الثقافة» في 1981. وثمة تحليل موجز ونفاذ لمعنى الحداثة، ومآلها بادي التناقض، في حقبة الرأسمالية «المحاذية للقومية» نجده في الفصل المعنون «إنجليزية ما وراء كيمبريدج» في كتابه

«الكتابة والمجتمع» وفي كتابه «نحو سنة 2000» كذلك. وفي 1985 أسهم ويليامز بمقالة بالغة الأهمية حول «المدينة المركزية وبزوغ الحداثة» في المجلد الذي يحمل عنوان «المدينة الزائفة: التجربة الحضرية في أدب أوروبا الحديث وفنها....» وهنا وجد فريقا مثقفا يستطيع أن يتعاون معه مرة أخرى في «الرؤى والخطط». ولا أظن أحدا ممن حضروا مؤتمر «حال النقد» الذي عقد بأوكسفورد في 1986، بقادر على أن ينسى انفعاله المدوي وهو يطالب «بالتفرقة بين الحداثات» (إذا اقتبسنا هذه العبارة القديمة عن فرانك كيرمود (Frank Kermode، بل إن «طرق استخدام النظرية الثقافية» سيصبح ـ في هذه الحالة ـ هو الذي يميز «الأشكال المختزلة التي توحي بالازدراء» عن تلك «التفسيرية والتجريبية الأصيلة». وفي ذات السنة ألقى ويليامز بحث «اللغة والطليعة» أمام مؤتمر عقد في جلاسجو. كذلك فقد ظهرت بعض مراجعاته للكتب المتصلة بالقضية في تلك الفترة، من بينها «الواقعية مرة أخرى» عن كتاب لوكاتش «مقالات في الواقعية» في 1980، و«اللغة المنفرة لما بعد الحداثة» في 1983. وأخيرا «سياسيات الطليعة» و«المسرح بوصفه ساحة للجدل السياسي» اللذين نشرا بعد موته في «رؤى وخطط» الصادر في ربيع 1988.

ولكن، بعد موت ويليامز ـ الذي جاء قبل أوانه ـ لم يكن واضحا بشكل مبدئي إلى أين يريد الوصول بهذا الكم من العمل، وبدا محتملا كذلك أن تلك المقالات التي عددتها يمكن أن تضم ـ شيئا فشيئا ـ إلى أي من مجموعات كتاباته التي بدأ التخطيط لها على الفور. أما بعد أن اكتشفت ـ بين أوراقه وملاحظاته ـ خطط تفصيلية «لكتاب محتمل» عن «طرائق الحداثة» اتضح مدى ووحدة مشروعه الأخير، ومن ثم أمكن إنقاذ محتواه من أن يتوزع بين السلاسل المتعددة للمقالات المختارة التي على أهبة الصدور. ببرغم ذلك فالمقالات ذاتها أثارت مشكلات عديدة في التحرير. إن متن النص موجود بصورة أساسية، برغم أن مقالا مهما عن «تطور الدراسات الثقافية» لم يتم العمل فيه حتى بلوغ صيغته النهائية المكتوبة، وبوجه خاص، فإن أفكار ويليامز حول الإعلان من حيث هوالمأوى الأخير ـ في تلك الخطة للكتاب للحداثة لم يتم تطويرها بشكل كامل أبدا. ومما له دلالة أكثر أن الفصلين الأول والأخير، بداية ونهاية أفكار ويليامز حول الحداثة ـ ويحملان، على

التوالي، عنواني: «الحداثة والحديث» و«ضد المتوائمين الجدد»، يبدو أنهما لم يُكتبا على الإطلاق. وبقيت مجموعة ملاحظات لمحاضرة عن «متى كانت الحداثة؟»، ويبدو من المحتمل أن تكون مسودة الفصل الأول. أما عن النهاية، فلم يبق سوى ذلك العنوان المثير للاهتمام.

وضياع هذه المقالة أمر محزن، لأنه يحرم الكتاب من صياغته الجدلية الحاسمة لقضية ثقافية عمل من أجلها على طول صفحاته. فمنذ اقتراح إدوارد تومسون (Edward Thomson) ـ في مراجعته لكتابه «الثقافة والمجتمع» ـ تعبير «الطريقة الشاملة للنضال» كتعريف للثقافة أفضل من تعريف ويليامز بأنها الطريقة الشاملة للحياة»، أصبح من المؤكد أن رايموند ويليامز بما له من سخاء أخلاقي وسياسي (ومن حيث قدرته على التجريد بأسلوب متميز كذلك)، هو الذي يمكن أن يكون مجادلا نشطا وفعالا. لكن خطأ هذا الافتراض يمكن استشعاره من تلك القوة الضارية، وهذا التأجج في «طرق استخدام النظرية الثقافية»، ومن ثم يصبح عدم وجود مقالة «ضد المتوائمين الجدد» من حُسن الطالع، بالنظر إلى الأهداف المتوخاة منها، والتي من المحتمل أن تشير إلى أن ويليامز كان منصفا حين وصف نفسه بأنه أحيانا ما يكون «ابن حرام، باردا وقاسيا» بعدها[2]. لكن «التواؤمية» ـ كما يوحي بها مجمل كتابه «طرائق الحداثة» ـ تعني محاولة مقصودة للقطيعة مع، أو لتشخيص، الحداثة، والتي تبقى في الحقيقة ـ وعلى نحو سري ـ في قبضة مقولات هذه الأخيرة. وإحدى لحظات هذا التجسيد المأساوي يراها ويليامز مركزة بشكل حاسم في درامات هنريك إبسن (Henrik Ibsen).

وبناء عليه قررنا أن يضم هذا المجلد المقالة المكتوبة في 1979 بعنوان «نظرة إلى ما بعد التراجيديا الحديثة»، التي تبرز ـ على الأقل ـ الجانب الأدبي الخاص من أي نقد «للمتوائمين الجدد»، وتوضح ـ برصانة ـ كيف أن الدرامات الراديكالية التي يغلب عليها طابع الرضا عن النفس، كثيرا ما تبقى أسيرة نفس أبنية الشعور بمكوناتها البادية. وستكون إحدى مهام هذا التقديم مد هذه الحالة إلى النظرية الثقافية. ذلك أن «طرائق الحداثة» يؤكد على أن الحداثة ظاهرة تاريخية وثقافية، ومن المحتمل بالتالي ألا يتم الوصول إليها بأسلحة نظرية أدبية، فمثل هذه النظرية قد صدرت ـ على نحو منتشر، لا يخدم سوى ذاته ـ من استراتيجياتها وعملياتها الإجرائية.

وهذا الكتاب يجب إدراكه من حيث هو مداخلة موضوعية قوية، كما أنه دراسة حالة محلية تاريخية، بالمعنى العام لسوسيولوجية الثقافة.

في 1983 أعلن ويليامز ـ بحسم ـ أن «زمن الحداثة الواعية قد انتهى...»[3]، ولكن... إذا كان الأمر كذلك، فمتى بدأت؟ ومن كانت تضم؟ وهل كانت «الطليعة» مرادفا لها، أم جزءا منها، أم بديلا عنها؟ وما هي الحداثة «الواعية»؟ وهل يمكن أن تكون، ثمة، حداثة «غير واعية»؟ لقد أوضح نقاد كثيرون ـ ذوو توجهات متباينة ـ أن «الحداثة» غير محددة على نحو يدعو للإحباط، كما أنها عصية شموس من حيث تحديدها الزمني، بين كل مذاهب تاريخ الفن ومفهوماته. فبوصفها دلالة على مجرد التدفق الخاوي للزمن ذاته، فإن الحداثة ـ بهذا المعنى ـ تبدأ حين تنتهي الصفة الـ «لا» زمنية الجامدة، أو الأسطورية أو الدورية للـ «الجماعة العضوية». وهذه اللحظة المأساوية الفاصلة ـ وعلى نحو ما أوضح ويليامز في دراسته المثيرة للحركة السلمية الصاعدة للعمليات الاستعادية للمجتمع العضوي، في كتابه «عن الريف والمدينة» ـ عرضة لارتداد لا نهاية له. ولا شك في أن كل الابتكارات الجمالية يتم الإحساس بها على أنها حديثة بشكل مروع في لحظتها التاريخية الخاصة، حتى لو قدمت نفسها تحت هذا الشعار المثير للجدل: «العودة إلى الأصول». على أنه حين يتم في النهاية تجريد مثل هذه الجدة التي لا مجال لتفاديها ـ والتي هي مجرد نتيجة ثانوية شكلية لابتكار أسلوبي جوهره مستمد من مصادر أخرى ـ بوصفها مضمونا قائما بذاته، أي شكلا يتحول إلى جوهر، قالبا يعمل الآن، على نحو متناقض، لخدمة مادته الخاصة ـ هنا نكون قد دخلنا حقبة «الحداثة الواعية».

ولكن الذي يثبت دائما هو أن حدود هذه الحقبة مرنة على نحو منهك. فالحداثة «الواعية» ـ بالتعريف ـ لها نظريتها الخاصة بحداثتها، سواء كانت خفيفة أو ثقيلة، وفي الحالة الأولى فإن على الفن أن يواكب ـ من حيث الموضوع والشكل ـ تلك الحيوية المنعشة لمجتمع تخطى التقليدية. وهو يزيح ـ دون هوادة ـ مخلفات الإقطاع المقيدة، محررا ليس فقط العلم والصناعة، بل أيضا الإمكانات التجريبية للذات الفردية. صحيح أن مثل تلك الحيوية لها جوانبها المدمرة، كما أن لها جوانبها الحافزة والمثيرة. غير أن تلك الجوانب التدميرية على وجه الخصوص لها حجم «التاريخ العالمي» أو قوة

داخلية لم يسبق لها مثيل، بحيث إن فنا من الفنون لو أدار ظهره لهذه الفتنة، فقد أدان نفسه وأومأ بتحوله إلى أكثر أشكال الأكاديمية تجهما.
أيديولوجية الحداثة هذه تحوي ـ على وجه اليقين ـ الكثير مما نميل، تقليديا، لأن نصنفه تحت هذه اللافتة: شعر بودلير (Baudlaire) الذي كتب عنه ويليامز في «الريف والمدينة»: «إن العزلة وافتقاد العلاقات كانا شرطي إدراك جديد مفعم بالحياة...»... «فورة حياة»، عالم لحظي وسريع الزوال من «الأفراح المحمومة»... لون جديد من المتعة، وإضافة جديدة إلى الهوية، فيما أسماه هو نفسه أن «يغتسل الإنسان في الجماعة»[4]. أو صيحة ريمبو (Rimbaud) الشهيرة المدوية: «يجب أن نكون حداثيين على نحو مطلق»، أو أتباع «تيار الوعي» عند جويس (Joyce) ووولف (Woolf)، حيث تجتمع معا وفي ذات الوقت وحدات إدراكية متشظية ومتكاثرة من حياة الناس المعاصرين في المدينة، أو عبارة عزرا باوند (Ezra Pound): «اجعلها جديدة»، أو أكثر الجميع تمردا وصخبا: «المستقبلية الإيطالية والروسية»، ويمثلها بيان مارينيتي (Marinetti) المستقبلي الأول خير تمثيل: «حتى الآن، أعلى الأدب من شأن السكون الكئيب، والوجد، والنوم. ونحن ننوي أن نعلي من شأن الفعل العدواني، والأرق المحموم، وخطوة المتسابق، والوخزة والصفعة»[5].

لكن هذه البؤرة الزمنية، من حوالي 1850 إلى 1920 لا يمكن دعمها. فالاحتفاء بالحيوية والدينامية، والتكاثر المهتاج لإمكانات الذات، إنما ـ بالفعل ـ يسبقان ويعقبان هذه المرحلة الخاصة. ووليام ووردزورث (William Wordsworth) ـ بعد كل شيء ـ لم يقرأ مارينيتي ولا ماياكوفسكي (Mayakovesky) حين عبر ـ على نحو لا يقل عنهما ـ عن هذا الانفساح المنتشي للذات، في السطور الأولى من «الافتتاحية» (The Prelude):

الأرض كلها تنبسط أمامي، وقلبي
مفعم بالفرح، لا شيء يخدش حريته.
أنظر حولي، الدليل الذي سأختاره
يجب ألا يكون خيرا من سحابة جوالة
نشوة الفكر وسمو العقل...
تأخذني جميعا على غرة...

وإذا حدث أن عُرِّفت الحداثة ـ جوهريا ـ بأنها تزايد في السرعة، فإن

تفسير الرومانسية لأخطار وإمكانات الاستئصال الثقافي (الحرية)، إضافة إلى موضوعها الذي لا تحده حدود، تصبح ـ على الفور ـ هي الحداثة، حتى لو بقيت ـ على نحو ملحوظ ـ دون أن تقارب سرعة مارينيتي وطلقات مدافعه. ولكن هنا أيضا ـ عند الطرف الآخر للطيف الزمني ـ فإن هذا يحوي الكثير مما يمكن أن نعتبره في نطاق ما بعد الحداثة. وحين يعلن ديليوز (Deleuze) وجواتاري (Guattari) في كتابهما «ضد الأوديبية»: «إن فصاميا يخرج في نزهة هو نموذج أفضل من عصابي يستلقي على أريكة المحلل النفسي...»[6]، فإنما يظلان داخل مشكلة الحداثة عند بودلير في «الفيض Flaneur» أو «مسز دولواي Mrs. Dolloway» عند فيرجينيا وولف وهي تلوب دون تركيز في وسط لندن. فالفيوض و«نفي الإقليمية» ليسا هنا سوى رطانة أخرى لما قال به مارينيتي عن «جمال السرعة» و«تيار الثورة الذي تتعدد فيه الألوان والأصوات»، ولا يعود العدو هنا مؤسسة الفن الإيطالي، بل الأوديبية الفرويدية. باختصار: إن الحداثة ـ حسب هذا العرض ـ تصبح ظاهرة لا تشيخ ولا تذبل، تضم ـ «عمليا ـ كل المدى الواسع لحداثة ما بعد الإقطاع، وعند الحاجة، يمكن أن تصبح شخوص شكسبير (Shakespeare) إدموند (Edmund) وجونريل (Goneril) وريجان (Regan) داخل نطاقها.

هتف مارينيتي يستدعي جيل المستقبليين الجدد إلى الوجود: «فليأت مشعلو الحرائق المرحون، بأصابعهم التي لوحتها النار...». ولكن أثناء «حداثة واعية» ثانية جاء مشعلو الحرائق بالفعل، فأضرموا النار في المكتبات، وحولوا مجاري القنوات إلى داخل المتاحف، وحطموا المعايير الجمالية باسم شعار تم ابتذاله عن «ثقافة الجماهير». وستتداخل أيديولوجية هذه الحداثة الثانية أحيانا وأيديولوجية الأولى من حيث القيم المطلقة ـ القوة والنوعية، لكنها ستنظر إليها باعتبارها فضائل يجب الدفاع عنها ضد بذرة الحضارة الجديدة (الجماهير الصناعية الديموقراطية)، لا لتتحرر عن طريقها. والحداثة ـ بهذا المعنى ـ رجعية، لا ساكنة على الطريقة المستقبلية التي ما تزال مرتبطة «بتعدد الألوان» و«تعدد الأصوات» (برغم أنها يمكن ـ بالتأكيد ـ أن تعوِّق «الثورة»)، وهي تراها مهددة بالضغط من جانب البيئة المعاصرة للعمل على إنجاز تلك العملية الكئيبة المتمثلة في «وضع المعايير». وكلما زاد

العالم كآبة وتجهما، زاد توهج طابع النبوءة والبلاغة فيما نقرأ، إلى الدرجة التي يرى فيها ت. س. إليوت (S.T.Eliot) في عشاء سكرتيره من الفول المطبوخ في «الأرض الخراب» (The Waste Land) («إنه يكفِّن الطعام في علب الصفيح») تهديدا حاسما لتراث عظيم جاء إلينا من هوميروس (Homor)، ومن ثم تصبح الحداثة والمعاصرة خصمين لدودين، لا أخوين تربطهما رابطة الدم.

وكما يشير رايموند ويليامز في عدد من مقالاته التالية، فإن هذا الوضع الاجتماعي يميل لأن يخلص إلى قضية متعلقة باللغة. فاللغة «العادية» ليست سوى كليشيهات، ذات بعد واحد، تجريدية الطابع، أما اللغة «الشعرية» فعليها ـ بالتالي ـ أن تحتضن أشكالا تجريبية وصعبة، في محاولة لبعث الحياة في الإدراك. هذه الدعوى تضم كذلك الكثير مما اعتدنا ـ تقليديا ـ أن نصنفه باعتباره من «الحداثة»: فلوبير (Flauber) و«قاموس الأفكار التي لا تناقش Dictionaire des Idees Recues»، هنري جيمس (Henry James) وأسلوبه الذي زاد تعقيدا في أعماله الأخيرة، إليوت وحديثه عن ضرورة أن يعمد الشعر الحديث «إلى فرض أو انتزاع اللغة من المعنى...»[7]، المستقبليون الروس ودعوتهم إلى «كسر المألوف»، التشوش الروائي في الفصول الأخيرة من «أوليس Ulysses» أو في روايات ويليام فوكنر (William Faulkner). داخل هذا التعارض الثنائي بين اللغة العادية والشعرية تتاح طرائق ثقافية من أنواع مختلفة، فالعمل الحداثي يمكن أن يمزق التوقعات اللغوية الروتينية:(1) لأن الإدراك المتجدد غاية في ذاته حسب تعبير كانط (Kant) (المستقبليون الروس)، (2) لأنه عن طريق كشف أن المعايير الاجتماعية قد تكونت في التاريخ، يمكن اكتساب القدرة على تغييرها في التاريخ كذلك (بريشت BrechT)، (3) لأنه عن طريق تمزيق الكليات «الزائفة» ـ الواقعية مثلا ـ فإن النص يمنح القارئ وسائل للوصول إلى كليات «صحيحة» (الأساس الأسطوري في «أوليس» و«الأرض الخراب»). ولكن يبقى استخدام هذا الفرض الحداثي في تحديد العصور الأدبية أمرا مشكوكا فيه. وكما حدث بالنسبة لقرينتها المستقبلية، سرعان ما تم امتصاص أو إدماج الرومانسية، فقد تحدث كولريدج (Coleridge) وشيلي (Chelley) عن «نزع قناع الألفة عن الأشياء العادية»، قبل أن يحلم شكلوفسكي (Shklovesky) «باستبعاده» بزمن طويل،

وهاجم جوته (Goethe) وشيلر (Schiller) انحطاط اللغة قبل قرن ونصف القرن من كتابة ت. س. إليوت «رباعياته الأربع Four Quartets»، مقتبسا عبارة عن مالارميه (Mallarme) يعلن فيها عزمه على «تطهير لغة القبيلة». وبقي هذا التشوش الشكلي ـ كما هو واضح ـ يميز أعمالا كثيرة، من «الرواية الجديدة Nouveaux Roman» الفرنسية وما بعدها، مما يمكن أن نميل اليوم إلى تسميته «ما بعد الحداثة».

وهذا كله يعني (كما سيؤكد ويليامز)، أن الحداثة لا يمكن تقسيمها إلى عصور اعتمادا على أيديولوجياتها الداخلية، حتى لو وضعنا في الاعتبار أن الحالات «الخامدة» و«الرجعية» ـ التي حددنا خطوطها العامة فيما سبق ـ إنما هي حقائق جزئية، تبقى بحاجة إلى التأليف بينها. النصفان التوأمان المزوقان لأي ممارسة حداثية لا يمكن جمعهما الواحد إلى الآخر، ولكن إذا كانت الأيديولوجية «الداخلية» مخادعة إلى هذا الحد، فسيميل مؤرخو الثقافة الماركسيون إلى أن يطبقوا ـ بعنف ـ المبدأ القائل إن «الكينونة الاجتماعية هي التي تحدد الوعي»، ومن ثم يقفزون ـ بشكل مطلق ـ إلى «الخارج»، ويضعون أصول الحداثة هناك.

وأكثر صياغات هذه القضية ذيوعا هي تلك التي وضعها جورج لوكاتش (George Lukas) وجان بول سارتر (Jean Paul Sarter)، فحين صمدت البروليتاريا الباريسية بصلابة خلف المتاريس في 1848، تخلصت من التراث الأدبي الكلاسي أو الواقعي، قبل، أو مع، تصديها «للحرس الوطني National Guard»[8]، وحين توصلت البورجوازية ـ تحت ضغط الطبقة العاملة ـ إلى الحل الوسط المتمثل في دورها «التاريخي على مستوى العالم» والمعادي للإقطاع من البداية للنهاية، سقط إبداعها الفني ـ وكل نتاجها الأيديولوجي ـ إلى انحطاط نهائي أو «تفسخ» كامل. فمنذ بودلير (لكن الأمر تسارع بفعل «المذاهب» الجمالية المكتظة في قرننا هذا) ظل الأدب يسير هابطا نحو مواقع «انحطاطه» الحداثي. وأصبحت مهمة الناقد الاشتراكي ـ بالتالي ـ أن يعمل على استعادته لأمجاده الواقعية والتصويرية السابقة، وإن كانت الآن تقوم على أساس طبقي جديد. وعلى حين كانت الرواية الواقعية تعبر عن التفاعل الجدلي بين الفردية والسياسة خلال فترة «بطولة» البورجوازية التاريخية وهي تصنع نفسها بنفسها، ففي المناخ البارد الذي أعقب أحداث

1848 انقسم الجدل الواقعي قسمين: ذاتية مفرطة (رواية منش Munch «الصرخة The Scream» على سبيل المثال) وموضوعية مفرطة كذلك (واقعية زولا Zola الوثائقية التصويرية). وقد قدم رايموند ويليامز مثل هذا التحليل لتفسخ الحساسية الحداثي في دراسته بعنوان «الواقعية والرواية المعاصرة» (في كتابه «الثورة الطويلة» الصادر في 1961): فرواية «الذاتية سريعة التلاشي»، ورواية «الصيغة الاجتماعية». رواية«الأمواج» The Waves ورواية «عالم جديد شجاع» Brave New World مثلا. تواجه إحداهما الأخرى بصلابة على طول هوة عميقة تفصل بينهما، هكذا بدا زولا ومالارميه Mallarme في عيني جورج لوكاتش.

ولكن «حالة 1848»، تبدو أكثر تأثيرا عن رولان بارت (Roland Barthes)، الذي قدم في «الكتابة عند درجة الصفر Writing Degree Zero، 1953» آليات لأزمات الأدب الداخلية أكثر تحديدا مما قدمه لوكاتش في تحليله «للانحطاط» المرتبط بفترة زمنية معينة، ومال - بحسم - إلى إضفاء قيمة إيجابية على المشروع الحداثي التالي بأكثر مما فعل لوكاتش وسارتر. وكما هاجمت البورجوازية جماهير باريس بقسوة، كذلك الزعم بالتحرر «الكوني» القائم في أيديولوجية البورجوازية، وكان على التنوير أن يواجه حدوده الذاتية اللعينة نفسها، ومن ثم بدت هذه الأيديولوجية ذاتها ليست سوى واحدة من كثير ممكن، وفاتها الطابع الكوني، لأنها «منذ تعالت بنفسها فقد أدانت نفسها...»[9]. وتجسدت الكونية في «الشفافية» اللغوية للكتابة الكلاسيكية، وهي كتابة سبق أن وحدت ذاتها بالطليعة والعقل و«الأشياء كما هي»، لكنها الآن تجد نفسها ملطخة بدماء البروليتاريا. والتجريب الشكلي الحداثي - وقد كشف من دور الوسيط وحرفه عن مساره وأثقله بالغموض - اعترف بهذا «الجرم» الأدبي وقاومه معا، إنه (حسب لوكاتش) صراعي أكثر منه عرضيا:

«كانت تلك - على وجه الإجمال - مراحل التطور: أولا، وعي حرفي بالإنشاء الأدبي، يُرهف إلى حد الريبة المؤلمة (فلوبير)، ثم إن ما هو بطولي سيوحد - في المادة المكتوبة ذاتها- الأدب ونظرية الأدب (مالارميه)، ثم محاولة تجنب الحشو الأدبي بعملية إرجاء لا تتوقف للأدب ذاته، إعلان أن الكاتب يقوم بفعل الكتابة وإدخاله هذا الإعلان في ذات الأدب (بروست)، ثم باختبار

حسن النية الأدبي عن طريق المضاعفة العمدية والمنظمة لمعاني الكلمة إلى ما لا نهاية، دون أي إشارة إلى ما هو معني بها (السوريالية)، وأخيرا، وعلى العكس، محاولة تضييق تلك المعاني وحصرها لتحقيق نوع من الحيادية (ببرغم أنها ليست بريئة) للغة الأدب والكتابة، وأفكر هنا في أعمال روب ـ جرييه»[10].

لكن روعة هذا المخطط الموجز ذاتها هي التي تفرض ـ على الفور ـ حدوده. فهو أكثر اقتصارا على تراث وطن واحد من أن يصلح أساسا لنظرية عامة في الحداثة. ففي بريطانيا ـ بعد كل شيء ـ أدى جيشان 1848 إلى إعادة تأكيد قوي للكتابة الكلاسيكية عند ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) وجورج إليوت (George Eliot)، لا إلى التفكك الفلوبيري إلى «مشكلات في اللغة»[11]. ثانيا: بعيدا عن التهيج الأصيل والواسع الذي أثاره مجمل عمل العصيان المسلح في 1848، فإن هذا التفسير للحداثة لا يقل ذاتية عن ذلك الذي أشرنا إليه فيما سبق، والذي يتأسس على أيديولوجياته الخاصة؛ فالتطور ـ بعد تأثير الحافز الأصلي ـ إنما هو عملية تتولد من ذاتها. وفضلا عن ذلك فإن عملية التقسيم إلى فترات زمنية فرعية لما هو «حديث»، داخل تلك الحقبة، لا تبدو ممكنة لدى بارت، ببرغم أن قائمته الخاصة ـ والتي تتمايز فيها السوريالية كحركة جماعية عن أي مشروعات جمالية فردية أخرى ـ هي التي تتطلبها. حتى في صياغة بارت الأكثر دقة فيما بعد، تظل نظرية 1848 خارجية بالنسبة للحداثة التي تسعى إلى تفسيرها، وكل ما فعلته أنها جعلت حمام دم سياسيا على رأس ما كان يمكن أن يبقى تتابعات أدبية «تلقائية» أو ذاتية. 1848 ليست بديلا أصيلا لأيديولوجيات الحداثة في ذاتها، إنها ـ من حيث طبيعتها ـ أقرب لأن تكون صورها في المرآة، المظهر الخارجي الجهم لعملياتها الداخلية المنسابة. وكل ما تغير بالفعل في الثقافة الأوروبية سيبقى منظورا إليه من خلال نماذج العصرية والتكوين الاجتماعي، الأكثر تعقيدا من هذه «الشمولية التعبيرية»، التي جعلت لوكاتش وآخرين يرون كل «صورة شعرية» بالغا ما بلغت ضآلتها وقلة أهميتها ـ طواعة للتحول في ذات اللحظة التي يتم فيها تحطيم المتاريس.

كانت قوة عمل رايموند ويليامز الراسخة، عبر عقود عديدة، هي في تجنبه مثل هذه المآزق المزدوجة العقيم التي حددتُ معالمها هنا في مجال

نظريات الحداثة. وقد مثل الوجود الدائم لحرف العطف «و» ـ على وجه التحديد ـ في عناوين كتبه محاولة لتجميع تلك المزق المتناثرة في لغز وجودنا الاجتماعي. وكثير من المصطلحات التي شُغل بها أكثر من سواها إنما كانت تعقد قرانا خصبا ـ في مقولة واحدة ـ بين المواقف على جانبي الخندق كما في معسكرين متحاربين: فـ «الثقافة» هي جماع الأنشطة العقلية والفنية، وهي كذلك «طريقة شاملة في الحياة»؛ و«الأدب» مختارات ممتازة من العمل الإبداعي، لكنه أيضا ـ بالمعنى القديم الذي ساد في القرن الثامن عشر ـ كل مجال الكتابة؛ و«التراجيديا» هي ما تمثله «أنتيجون» و«الملك لير»، لكنها أيضا تعني «كارثة في منجم، أو أسرة منهارة، أو مستقبلا مدمرا، أو اصطداما على الطريق...»[12]. مثل هذه العادات العقلية النظرية جاءت ـ بطبيعة الحال ـ نتاج خبرة اجتماعية شاملة، أكثر منها موهبة ثقافية رائعة. ولعلها تبدو هنا بأوضح مما تبدو في تعرض ويليامز المبكر لقضية الحداثة. فهو حين كان طالبا في كيمبريدج أواخر الثلاثينيات، كان ينتمي ـ بقوة ـ إلى جماعة ثقافية سياسية ذات طابع حداثي تتجمع حول «النادي الاشتراكي» في الجامعة، وكان هذا النادي مرتبطا بحداثة راديكالية تقوم على قاعدة اجتماعية أكثر اتساعا، وقد وصفت هذا كله في مكان آخر[13]. ومهما كانت أشكال التفرقة التي وجد من الضروري بالنسبة له أن يقيمها فيما بعد بين مختلف تنويعات «الطليعة»، فقد كانت تبدو آنذاك وكأنها تركزت حول طابع ثقافي ـ سياسي نشيط وحافز ويفتقد التحديد والحسم. «أوليس» و«يقظة فنيجان» «كانت النصوص التي يجب أن تكون محط إعجابنا...»، وفي السينما «كان الإعجاب «بدكتور كاليجاري« أو «متروبوليس« شرطا ضروريا لدخول «النادي الاشتراكي« ...»، لكننا «انجذبنا أيضا نحو السوريالية»، وفي الموسيقى «كان الجاز شكلا آخر مهما عندنا...»[14]، ولم يحدث التخلي عن هذا التوجه الحداثي في الفترة التي أعقبت الحرب. وجاءت قراءة ويليامز القسرية «لإبسن» («لأسابيع ضرورية، كان عليَّ بعدها أن أتوقف...») لتمنحه اهتماما صحبه طوال عمره بالدراما الحداثية؛ ولم يكن إبسن «حداثيا»، أو وضعا خاصا داخل الحداثة، بقدر ما كان بمنزلة مجمل السلم النغمي، داخل مجموعة كاملة من الألحان الاستثنائية، لكل تجلياتها اللاحقة. فهو مبتكر ذلك الشكل المهم الأول المنشق

عن البورجوازية: الطبيعية (التي يدعوها ويليامز في هذا الكتاب «الطبيعية الحداثية»)، ثم ذلك النمط من «الرمزية الدرامية»، وبه تومئ الطبيعية إلى كل ما يتجاوز حجرات المعيشة المغلقة دون الهواء في بيوت البورجوازيين. وأخيرا فإن إبسن نفسه هو الذي تحوَّل إلى «التعبيرية» بعد أن كتب «حين نبعث نحن الموتى». ثم جاء صدامه بالفكر الاجتماعي للجديلة الرئيسة في الحداثة الأنجلو ـ أمريكية ليطلق ما أصبح اليوم أكثر اهتمامات ويليامز تعبيرا عنه ودلالة عليه. فعمل إليوت «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» في 1948، أعاد إلى الأذهان بقوة ذلك الارتباك اللغوي الذي ساد كيمبريدج ما بعد الحرب... «وجدت نفسي شديد الانشغال بكلمة واحدة: الثقافة»[15]. وقد سجل دَيْنه هذا لإليوت ـ في المجال الدرامي ـ بالمزيد من إضفاء القيمة على «قطيعته» مع الطبيعة في كتابه «الدراما من إبسن إلى إليوت» في 1952.

ولكن حين كان رايموند ويليامز يتأمل الحداثة بهذه الطرائق المختلفة، وضعتها رأسمالية ما بعد الحرب موضع التطبيق، متمثلة في هذه «المستقبلية البراقة الخادعة» في «المجتمع الاستهلاكي ذي المظهر الأنيق الذي سيصبح الشكل الجديد للرأسمالية» بدءا من الخمسينيات[16]. وبمزجها دينامية المستقبلية بالتكنو ـ رعوية الأكثر فتورا عند «الباوهوس Bauhaus» أو عند «لاكوربيسير Le Corbusier»، قادت مثل هذه الاستهلاكية ريتشارد هوجارت (Richard Hoggart)، في كتابه «فوائد معرفة القراءة والكتابة The Uses of Literacy»، نحو شجب «الجوانب الأكثر ضحالة في الحداثة»، «قرف وبذاءة حلياتهم الصغيرة التافهة الحداثية»، «مضغ العلكة الرخيص المؤدي للبذاءة والسطحية...»[17]. بل دفعت حتى برايموند ويليامز إلى الرجوع إلى ما يمكن أن ندعوه «مرحلته اللوكاتشية». ويبقى التشابه بينه وبين لوكاتش ـ وهو أمر مستمر ومطرد في مناقشة عمل ويليامز ـ بحاجة ماسة إلى التقويم، فعلى حين أنه دافع عن الواقعية الكلاسيكية في كتابه «الثورة الطويلة»، وأعلن في كتابه «معنى الواقعية المعاصرة» أن نقد الحداثة «جدير بأن يُدرس بأقصى درجات العناية...»، فإنه قد أعلن أيضا دون حماس أنه «يختلف من حيث الأساس» مع ما جاء في «دراسات في الواقعية الأوروبية»، ويرى أن مقولة لوكاتش حول «الرواية التاريخية»... «ليس من السهل قبولها

كما هي...»[18]. ومن الواضح أن دراساته التفصيلية «للثقافة الممتدة» في كتابه «الثورة الطويلة»: (التعليم والصحافة والجمهور القارئ، وبعدها بعام ـ في «وسائل الاتصال» ـ الراديو والتليفزيون) إنما تناقض ـ ضمنا ـ ذلك الحنين الثقافي المتمثل في «الواقعية والرواية المعاصرة». هذا التناقض البنائي يصل بعد ذلك إلى أساس واضح تماما في تحليل ويليامز «التاريخ الاجتماعي للأشكال الدرامية»، ومن ثم فهو يقودنا ـ على نحو ما ـ إلى قلب أفكاره الأخيرة حول «طرائق الحداثة». ذلك أن ويليامز يرى الواقعية الدرامية في الدراما الطبيعية الاجتماعية عند جون أوسبورن (John Osborne) وشباب الغاضبين، على أنها جزء من المشكلة، لا من الحل، وعلى النقيض:

«إن الطابع الدينامي، الذي أصبحت التقنية السينمائية والمسرح التعبيري أكثر تجلياته اقتدارا، جنبا إلى جنب مع الموسيقى المعاصرة، والرقص، واللغة الدرامية الأكثر تنوعا، هي في تصوري العناصر التي تتسق وتاريخنا الاجتماعي الحقيقي»[19].

ويمكنني القول إن الفيلم كان عند ويليامز هو الوسيط الحداثي الأعظم تفوقا، وأن هذه النبوءة الجمالية الأساسية، والتي هي بحاجة إلى تأكيد الآن، هي ما صبغ ـ على نحو حاسم ـ تنظيراته التالية حول الموضوع.

يكتب ويليامز ـ مستعيدا بشغف كيمبريدج في 1939 ـ 1941: «كانت الأفلام أكثر من أي شيء آخر، في الحقيقة إن كل الثقافة الفرعية كانت فيلمية: أيزنشتين (Eisendtien) وبودوفكين (Pudovcin) بل أيضا فيجو (Vigo) وفلاهرتي (Flaherty)»[20]. وفي 1948 كتب نص فيلم وثائقي لبول روثا (Paul Rotha) عن الثورات الزراعية والصناعية، ببرغم أن الفيلم نفسه لم يتم إنجازه. وفي 1953 كان يخطط لفيلم مع ميشيل أوروم (Micheal Orrom) عبارة عن «محاولة لبعث أسطورة معينة من ويلز في موقف معاصر»، ولم يتم إنجاز هذا المشروع كذلك. وكتاب «الدراما في الأداء» الذي أعاد كتابته في 1968، بالفصل الذي يمثل الذروة فيه عن فيلم إنجمار برجمان (Engmar Bergman) «الفريز البري»، يؤكد بقوة امتياز الفيلم كوسيط درامي معاصر، وكثير من أفكاره مستمد من «البيان» الذي شارك مع أوروم في كتابته بعنوان «مقدمة للفيلم». وامتدادا لنقد صناعة الفيلم الطبيعي، حتى

في هيئته «الحداثية» كما في مونتاج أيزنشتين، فإن هذا الكتاب وجد نماذجه الجمالية الإيجابية في الأفلام التعبيرية التي قدمتها السينما الألمانية في العشرينيات: «كاليجاري»، متروبولس»، «القدر»، «الضحكة الأخيرة»، والتي تبرز، ببرغم تحفظات معينة، فكرة ويليامز حول «التعبير الكلي» أو «التعبير الشامل» (وهي نتيجة يشعر المرء أنها أعدت مسبقا بعنوانها نفسه)، كما يؤكد أوروم «أن مهمتنا هي أن نطبق المبادئ التي أكدتها هذه الأفلام على مشاعرنا الدرامية الراهنة...»[21]. يبدو الفيلم، إذن، كما لو كان غاية الدراميين القوميين العظام. فما تخيله إبسن في «بيير جينيت» أو سترينبرج في «الطريق إلى دمشق» يصبح ممكنا فقط ـ من حيث التكنيك ـ عن طريق «الصور المتحركة» في القرن العشرين. ثم يعيد ويليامز التفكير في الحداثة كلها في ضوء الفيلم، وفي هذا الضوء تبدو فرجينيا وولف وجيمس جويس من صناع الأفلام لأن «تيار الشعور المتشظي» إنما «يرتبط ارتباطا عميقا بخصائص معينة في الخيال الحديث، وهذا يبدو واضحا في الرسم، وفي الفيلم بوجه خاص، من حيث إنه وسيط يضم كثيرا من عناصر حركته الجوهرية....»[22].

وعلى أي حال، فهذا الاقتباس الأخير هو من كتاب «الريف والمدينة» الذي يتجاوز ـ دون شك ـ القضايا الجمالية التي نوقشت في «مقدمة الفيلم». لأن هذا الكتاب الأول جاء دفاعا عن «التجريدية» و«الأسلوبية» و«الشكلانية»، وبقي في قبضة عضوية متخلفة عنيدة: وتعبير «التكامل» يتردد كثيرا مثل تلك الكلمات الثلاث ـ ذات الطنين ـ التي ذكرتها فيما سبق، ويركز أوروم موضوعاته هنا في نقده لعملية المونتاج، وعنده أن طريقة «التعارض» أو «الإدماج» في القطع تخلق شعورا بالصدمة ليس مرغوبا فيه بشكل أساسي، وهي أميل لأن تكون «حيلة تكنيكية» بل قد تكون «ضعفا في التكامل»، في هذا النموذج الفيلمي فإن «العلاقات المكانية الملائمة لا تتحقق أبدا» وعلى نقيض هذا كله فإن التعبير الفيلمي يتطلب الحركة والتدفق:

«لكي يتحقق التدفق، فإن التصور الجديد يجب أن يقدم من داخل التصور القديم، يبدأ كجزء صغير منه في البداية، وتدريجا يبزه ويتجاوزه، ويبقى الجديد مقدما عن طريق نقطة مرجعية في القديم، وهذه ـ على

وجه التحديد ـ هي الطريقة التي يجب أن تُتبع في الفيلم، تجنبا للهزات العنيفة التي يحدثها القطع....»[23].

وما يوضح أن ويليامز كان يشارك هذه الاقتناعات اقتراب التعبير عنها من اهتماماته الخاصة في تلك الفترة، ودفاعه عن إدموند بيرك (Edmund Burke)، في كتابه «الثقافة والمجتمع»، من حيث إن «حذره البالغ» و«إحساسه بالصعوبة» إنما يصدران عن اهتمامه وتقديره للتطور البطيء الذي يحدث في نسيج الجماعة، في مواجهة أولئك المبتدعين العقلانيين (المستقبليين في زمانهم) الذين يمكن أن يزيحوا «القديم» باسم «الجديد» في ضربة واحدة، أو طريقة القص في «تخوم الريف»، والذين تعكس قطيعتهم العنيفة بين ماضي الأب وحاضر الابن فشلا اجتماعيا من جانب الجديد في أن يجد «نقطة مرجعية في الماضي».

لكن العقدين الفاصلين بين «مقدمة الفيلم» و«الريف والمدينة» يؤكدان أن مفهوم ويليامز للطبيعة الكامن في الفيلم من حيث هو وسيط، قد تحول تحولا حاسما. ففي الفصل الذي يحمل عنوان «السينما والاشتراكية» ـ في الكتاب الذي بين أيدينا ـ يلاحظ ويليامز «أن أول جمهور للسينما كان من بين الطبقة العاملة في المدن الكبرى في العالم الصناعي»، لكن هذه المقولة ـ كما هي ـ قد تكون مجرد ارتباط خارجي بين الوسيط ومكان حدوث الواقعة. ولكن حين يستخدم الفيلم على نحو مجازي، كما في «الجيل الثاني» فإن علاقة أكثر قوة تقوم بينه وبين التحديث الحضري. فحين يقود بيتر أوين (Peter Owen) سيارته عائدا إلى أوكسفورد فإن المشاهد على جانبي الطريق «تومض في اللحظة نفسها على شاشة... وكما في حركة السير، فإن معظم الناس معروفون في تلك الصور المعزولة، مع قرار عاجل بالإحالة إلى الذات، في تلك السلاسل التي تتغير تغييرا سريعا...»[24]. «الريف والمدينة» إذن يُنظِّر ما كان محسوسا في الرواية. والنص الذي اقتبست منه فيما سبق يمضي كما يلي: «هناك في حقيقة الأمر علاقة مباشرة بين حركة الصورة، خاصة بعد أن يتم تطويرها عن طريق القطع والمونتاج، وبين الحركة المميزة للمراقب في تلك البيئة المغلقة والمتنوعة للشوارع»[25]. وبعيدا عن مسخ الفيلم أو حرفه عن طبيعته الخاصة، فإن المونتاج يصبح الآن هو جوهره على وجه الخصوص، أو هو ـ بالأحرى ـ

جوهر الفيلم كي يبقى له جوهر، أي كي يصبح وسيطا قادرا على الاستجابة ـ بصورة متفردة ـ للطابع المربك سريع الزوال للمدينة الحديثة. فالفيلم يتكتم المدينة في شكله بالذات لفترة طويلة قبل أن يعلنها علينا كموضوع جليّ واضح (فيلم «متروبوليس» وما أعقبه من أفلام)، حتى لو كانت لا تعنيها بالحديث على نحو محدد. ولكن إذا كان الفيلم هو المثال المحدد للحداثة، فإن موضع الحداثة يتحدد الآن، إذن، لا «داخل» الأيديولوجيات التي تكتسب صحتها من ذاتها، ولا في «خارج» الصدمة السياسية لنظام 1848، وإنما في تلك المنطقة «الوسطى» من الخبرة الحضرية، في الإذابة لا في الترسيب، في «تكوين من المشاعر» لا يفترض أنه قد اكتسب ـ بعد ـ الشكل النسبي لعقيدة جمالية أو عمل سياسي.

وتعيدنا قضية ويليامز هذه إلى محاولات والتر بنجامين (Walter Benjamin) لتحديد أصول الحداثة في «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر»، إن زعم بنجامين أن «الدادية حاولت أن تخلق من خلال أدوات تشكيلية ـ وأدبية ـ تلك الآثار التي يبحث عنها جمهور اليوم في الفيلم»، يستبق تصور ويليامز الخاص عن الخيال الدرامي السابق على الأحداث عند إبسن وسترينبرج. وعند بنجامين أيضا فإنه في المدن الحديثة الكبرى أصبحت «خبرة الصدمة هي الأمر العادي»، وفي الفيلم فإن «الإدراك في شكل صدمات قام كمبدأ رسمي»[26]. على أن الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر، لا تكنولوجيا نهاية القرن العشرين، هو النقطة المركزية في نظرية بنجامين عن الحداثة، ومن ثم فإن تركيزه على بودلير له حدوده من ناحية، وإضاءاته متعددة المناحي من الناحية الأخرى. لأن الحداثة عند بودلير قضية موضوع أكثر منها قضية شكل، صحيح أن هذا الشاعر الفرنسي قد أعلن يوما أن هذا النوع الأدبي الوسيط، قصيدة النثر، إنما هو «ابن المدن الكبرى، ابن تلك العلاقات المتشابكة التي لا تُعد ولا تُحصى....»[27]. غير أننا نرى، في «أزهار الشر»، الرباعيات محكمة الإيقاع التي عرفتها القصيدة الغنائية التقليدية سليمة لم تمس. وقد يكون كل من بودلير وبروست (بتعبير بنجامين) قد حاول إنتاج خبرة أصيلة عن طريق التجربة (Erfahrung)، وفي حين كان يكفي الأول ست مقطوعات صافية، احتاج الثاني إلى ألفي صفحة من غرائب الصفحات. ونظرية الحداثة في أساس عمل بودلير من الواضح

أنها لا تتماس وخصوصية المشروعات غير العادية للمحدثين المتأخرين. وإذا كانت مسألة الشكل غير مثارة هنا، ولا قضية التشكيل، فإن ثمة غيابا أكثر أهمية وخطرا في ضوء مادية ويليامز الثقافية، إلا أن بودلير يبقى رائدا ذا جسارة، وبفضل هذه الحقيقة نفسها فهو يتميز عن الجماعات الطليعية المناضلة التي أعقبته.

ودراسة بنجامين المحكمة لبودلير تبدو كما لو كانت صادرة عن نظرية في الحداثة، وتعريفه «لمشكلات الإدراك والملاحظة، المؤدية لمشكلات الكتابة، والتي تتم الإشارة إليها كظواهر اجتماعية» تبدو عند ويليامز «صياغة متأخرة ومتحذلقة للمثالية»، وأقل نماذج التحليل الثقافي لبنجامين «إثارة للاهتمام»[28]، وهي في الحقيقة كانت مهددة بخطر الاستغراق تماما عند من يزعم أنه يقوم بتحليلها، برغم أن بنجامين ـ في حالة بودلير ـ كان يحتفظ بمسافة نقدية مناسبة عن جماليات الصدمة، التي هي موضوع الحداثة عنده، ووجد في مبدأ «التوافق» إشارة إلى «الثمن الذي تقاضاه الشعور في العصر الحديث أعني غياب التكامل عن الجو المحيط بخبرة الصدمة»[29]. وفي مقالته ذات التأثير الهائل «العمل الفني في عصر النسخ الآلي» يميل إلى تقديس مثل هذه الخبرة، خبرة «الشذى» الجمالي، والتي تتمثل في عمله عن بودلير «كوعد بالسعادة» منذ ما قبل التاريخ، وهي غالبا ما تكون نخبوية خالصة، وسلبية، وذات طابع أيديولوجي. فضلا عن أن الحداثة ـ على النمط البودليري ـ تمضي إلى ما وراء أي خصوصية تاريخية ممكنة، برغم التأكيد المبدئي على تفرد تلك المرحلة في التاريخ الباريسي. وهي تضم ـ بالتساوي ـ «أزهار الشر» التي ترجع إلى 1857، وكتابة بروست الأولى لروايته «البحث عن الزمن الضائع» فيما بين 1909 و1912، إلى جانب جمالية محتملة مناهضة للفاشية في أواخر الثلاثينيات. وبالنسبة لأولئك الذين تقبلوا ـ دون نقد ـ قضايا بنجامين وبريخت في الستينيات والسبعينيات، فإن سلطتها تمتد إلى ما هو أبعد بكثير. لكننا الآن قد رجعنا إلى المعضلات العصية الخاصة بالتحقيب، التي بدأنا بها، ووصلنا مرة أخرى إلى لون من الإقرار «بدورات الحياة»، والتي كنا بحاجة إليها كسمة مميزة للأيديولوجيات الداخلية للحداثة.

برغم ذلك فإننا لا نستطيع القول إن عمل ويليامز عن «الريف والمدينة»

قد نجح في حل المشاكل التي أثارها - بجدارة - عند بنجامين. فهو يحاول - ضمنا - أن يحدد حقبا للحداثة (وهي كلمة لم تستخدم أبدا في الحقيقة)، لكنه لا يستطيع أن يفعل هذا إلا في إطار دورة الحياة المتمثلة في الازدهار والاضمحلال، ومن ثم فهو عرضة لنفس النوع من النقد الذي شنه بيري أندرسون (Perry Anderson) على كتاب مارشال بيرمان (Marchal Berman)، «كل ما هو صلب ينصهر في الهواء» في مجلة «نيو لفت ريفيو» لأنه في «الريف والمدينة» - تماما كما هو عند بيرمان - فإن كبار «الحداثيين» في أوائل القرن العشرين، ليسوا - وهذا وجه التناقض - من الحداثة على شيء أبدا. ذلك أن الجمالية الحقيقية للحداثة إنما هي نصيب تلك الجوانب غير الاجتماعية الغامضة أو المتلبسة في حياة المدينة، صور التحرر والتفكك في آن، ذلك الانفصام الغريب في العزلة الوجودية والتقارب وربما التماسك الاجتماعي في آن كذلك. وعلى حين يعمد بيرمان إلى تمجيد وإطراء قفزة الحداثة ذات الوجوه المتعددة على نحو ما تتمثل في أعمال جوته وماركس وبودلير، فإن أبطال ويليامز هم بليك ووردزورث وديكنز، وهم مؤلفون عاشوا التناقضات الأساسية «للتفكك الاجتماعي في عملية التجميع ذاتها»، على نقيض «تلك الرؤى المتأخرة والأكثر شمولية في فترة ما بعد 1870»[30]. في هذه المرحلة الثقافية، وهي صورة أخرى لما أورده في كتابه «الثقافة والمجتمع»، حول «الانقطاع» غير المُرضي أو المقنع، ينقسم التناقض الوجداني السابق والمثمر «إلى تكوين أكثر بساطة: ملاحظات رافضة أو ساخطة لدى معظم الناس، ومعرفة استثنائية أو واعية بذاتها عند أفراد قلائل»[31]. هذا الانقسام يأخذ صيغة الحداثة الفنية: في التفكك داخل «الأرض الخراب» أو «أوليس»، وهما مثالان نموذجيان عظيمان للحداثة الحضرية في القرن العشرين، بين النسيج والبناء، بين الذاتية العالية التي قد تبلغ حدودا مُرضية، والأساطير الجامدة والمطلقة التي تحكم هذه النصوص. هذه القضية توازي تماما زعم بيرمان بأنه، بعد ذروة القرن التاسع عشر، فإن خلفاءهم «مضوا أبعد وأبعد نحو قطبية جامدة وشمولية سطحية»، مع تناقض حداثي أصيل تمثل في المستقبلية أو الرعوية التكنولوجية، والتعبيرية أو الصياغة على طريقة إليوت[32].

وهذا التحقيب للحداثة من حيث هي «اضمحلال وسقوط» في «الريف

والمدينة» يصحبه تبديل منهجي غير معلن. فعلى حين أن المواقف الاجتماعية لكل من بليك ووردزورث وديكنز تدرج بين عوامل تحليل نصوصهم الأدبية، وهي من ثم تشير إلى العمليات التي سيقيم حولها ويليامز فيما بعد نظريته «المادية الثقافية»، فإن الكتابات عن إليوت وولف وجويس تلقى إلينا وكأنها نقد عملي في «كلمات على الصفحة»، دون أدنى إشارة إلى التكوينات والمواقف الثقافية لمؤلفيها، وهي تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا. والحداثة (غير المسماة) المنقودة هنا إنما تقوم على أبنية نصية مكتفية بذاتها، على غرار تلك التي احتفل بها بنجامين في بعض عمله عن بودلير. إن التحليل لم يتقدم مما هو شكلي (Formal) إلى ما هو شكلاني (Formational)، من هنا فنحن بحاجة للعودة إلى «الريف والمدينة» من جديد، لأنه يحوي أفكار ويليامز المنهجية عن بنجامين وبودلير. إن بنجامين في كتابه: «Passagenarbeit» يستخدم «مراحل» ثلاثا أو مناهج ثلاثة:

1 ـ تعريف الملامح الحضرية، ومن ثم تخطيط مضامينها الثقافية.

2 ـ تعريف التكوينات والأنماط الاجتماعية، وتتبع بيئاتها بالتحليل الاقتصادي، وكذلك طرائقها في الملاحظة والكتابة بالتحليل الثقافي.

3 ـ تعريف مشاكل الإدراك والكتابة التي تُعد ظواهر اجتماعية. «وفي المرحلتين الأولى والثانية فقط» يبدو بنجامين «متألقا ولا غنى عنه»[33]. وثمة فكرة أخرى بشأن «الريف والمدينة» يمكن الإشارة إليها هنا. فمعظم الكتاب مكتوب بـ «إنجليزية» ميزت أعمال ويليامز الأولى، ونبضه الأساسي صادر عن أيديولوجية قصيدة المقر الريفي الإنجليزي، حتى حين يتقدم نحو الحقبة الحديثة تظل بؤرته ضيقة وقاصرة على ما هو إنجليزي، فكل من بلزاك وبودلير ودستويفسكي لا يحظى إلا بفقرة واحدة في كتاب تبلغ صفحاته الأربعمائة. فصل واحد فقط، يحمل عنوان «الحواضر الجديدة» هو الذي يتجاوز ذلك الإطار الوطني؛ إذ إن «أحد الأنماط الحديثة في الريف والمدينة هو النظام الذي نعرفه باسم الاستعمار»[34]. وبمعنى ما، يقفز تحليل ويليامز من بليك ووردزورث وديكنز إلى ويلسون هاريس (Wilson Harris) وجيمس نجوجي (James Ngugi)، أو من إنجلترا إلى العالم الثالث، في امتداد جسور ـ مرة واحدة ـ للخيال الثقافي والتعاطف السياسي. وما نفتقده هنا، قبل كل شيء، في ضوء نظرية للحداثة، هو أوروبا. وأكثر

المعاني بساطة «للحواضر الجديدة» ـ ليس النظام العالمي، بل العلاقات الداخلية المتبادلة بين العواصم الأوروبية، كنتيجة لهذا النظام ـ يغيب تماما عن الكتاب.

هذا الصمت هو ما يسعى ويليامز إلى إصلاحه في مقالته «الحاضرة ونشوء الحداثة» في الكتاب الذي بين أيدينا. وفي هذه العملية يقدم «إطارا» جديدا للجدل الذي دار حول الحداثة بين أندرسون وبيرمان في مجلة «نيو لفت ريفيو». ويهدف ويليامز إلى تحقيب الحداثة عن طريق تقصي آثار الاستعمار الثقافي «داخل» أوروبا، والمصاحبة لسيطرتها على بقية العالم. الحداثة ابتكار شكلي، تماما كما هي موضوع بودليري، وجه الأهمية هنا أن هذه الأشكال تقوم على أساس «شكلاني»، لا يتمثل في بوهيميي أو متسكعي باريس منتصف القرن التاسع عشر، ولكن في «هجرة الحواضر» مطالع القرن العشرين: لندن، برلين، فيينا، سان بطرسبورج[35]. وقد كان موضوع الهجرة دائما انشغالا تخيليا رئيسيا عند ويليامز: ها هو ماثيو برايس (Mathew Price) يدرس حركات السكان في وديان المناجم في ويلز القرن التاسع عشر في «تخوم الريف». وها هو، وعائلة أوين يعرضون تراجعا رئيسيا بين السكان في القرن العشرين في «الجيل الثاني». من الرواية يهاجر موضوع الهجرة إلى النظرية الثقافية. وعند ويليامز فقد حدث في جيل واحد من هجرة «أبناء الأقاليم» إلى الحواضر الإمبريالية الكبرى أن وجدت التكوينات ذات الطابع الطليعي، بأشكالها «المنوعة» و«المغربة»، منشأها. ولعل التكعيبية أن تقدم أكثر الأمثلة وضوحا، فقد قامت على اجتماع جوليوم أبولونير (ولد باسم ولهلم أبولوناريس كوستروفيتسكي (Wilhelm Apollinaris Kostrowitzki، والأسباني بيكاسو (Picaso) وجوان جريس (Juan Gris) في باريس في العقد الأول من هذا القرن. وإذا كانت الهجرة بهذا المعنى تحدد الأساس الاجتماعي الجديد للحداثة، فإن المفارقة في هذه الحركة هي أنها كانت ـ في ذات الوقت ـ اللهاث الأخير للتكنولوجيات الثقافية القديمة: في الكتابة والرسم والنحت والدراما و«المجلات الصغيرة». هنا يشغل الفيلم مكانا ذا طابع متناقض داخل الحداثة الثقافية، فهو يسدد إليها ضربة قاضية في ذات اللحظة التي يولد فيها إمكاناتها الجمالية الحميمة. فمن حيث هو وسيط يقوم على خبرة «الصدمة» الحداثية في

الحاضرة، فهو يقفز ـ مباشرة تقريبا ـ إلى وراء الحداثة وما وراءها كذلك، ويتيح برهة خاطفة فقط للمخرجين الكلاسيكيين الصامتين كي يحققوا إمكاناته التجريبية «الكامنة». بمعنى من المعاني يعلن الفيلم قمع الحداثة الحضرية بالنظر إلى انتشاره الجماهيري الواسع (وهو ما حققه التليفزيون كاملا فيما بعد)، وبالنظر إلى الانقسام الحداثي بين حضارة الجماهير وثقافة الأقلية، مفسحا الطريق للعلاقات الثقافية التي لم تتحدد بعد في «الحواضر الحديثة المتحولة». لكنه ـ بمعنى ثان من المعاني ـ وهو يتقدم في مراحله التكنولوجية الخاصة بالصوت واللون، فإنه يقوم بانقلاب كامل إلى ما وراء الحداثة، معيدا ابتكار مكانها الواقعي، كما تجسد ـ على نحو شامل ـ في سيطرة هوليوود على هذا الوسيط، لدرجة تعين معها على نوعية جديدة تماما من حداثة المؤلف أن تعمل من جديد ـ بعد الحرب العالمية الثانية ـ كي تعيد الفيلم «إلى ذاته»، وأن تعود به للقرن العشرين، الذي كان الفيلم يوما رمزه الدال عليه.

ونستطيع أن نعيد وضع نقد بيري أندرسون لـ «كل ما هو صلب ينصهر في الهواء» في هذا الإطار الأشمل: إن هجوم أندرسون على صياغة بيرمان غير المتمايزة للحداثة يفترض أنها «يمكن فهمها على أنها مجال ثقافي لقوة ثلاثية وتحددها عوالم ثلاثة متآزرة»:

1 ـ وجود الأرستقراطية، أو الطبقات الزراعية الحاكمة حتى 1914، والتي كانت نظائرها الثقافية تتمثل في تلك الجمالية الأكاديمية البليدة التي تمردت عليها جماعات الطليعة، بل أيضا القوانين والقيم والموضوعات الأرستقراطية التي استشهدت بها في نقدها للعلاقات الاجتماعية البورجوازية.

2 ـ بلوغ اقتصاديات متخلفة نسبيا فيما يتعلق بالتكنولوجيا الرئيسة في الثورة الصناعية الثانية.

3 ـ دنو الثورة الاجتماعية، خاصة بعد قيام الثورة الروسية في 1905. أو فلنقل ـ باختصار ـ إن الحداثة «نشأت في نقطة التقاطع بين نظام حاكم شبه أرستقراطي، واقتصاد رأسمالي شبه صناعي، وحركة عمالية شبه ناشئة أو شبه متمردة...»[36]. داخل النظام العالمي الجديد، الذي كانت الحواضر الاستعمارية الكبرى هي نقاطه الرئيسة، فإن هذه التطورات التي

قدم أندرسون قائمة بها، تقع في مكانها تماما من حيث ملاءمتها للموضوع. وبالفعل، يلاحظ ويليامز في «الريف والمدينة» أن الأرستقراطية برغم أنها فقدت الكثير من قوتها الفعلية، إلا أن مثلها الاجتماعية بقيت مسيطرة...»[37]. وفي فترة التنافس الاستعماري، لم يعد هناك مصدر فعال أو «عميق» للأيديولوجيا القومية. وفي «طريق الحداثة» فإن التوتر الكامن بين المشاعر الأرستقراطية والبروليتارية «المعادية للبورجوازية» يبدو عاملا أساسيا محددا لغايات الجماعات الطليعية. والعاملان الثاني والثالث من عوامل أندرسون المتآزرة يصبحان في بؤرة التركيز في المرحلة المدينية، حيث نجد «طبقتين» من الحداثة الحضرية تندمجان اندماجا خصبا بطرق لم نعد اليوم قادرين على تخيلها. «فالكساد العظيم» منذ مطلع 1870 قد دعم الصورة الحضرية «لأحياء الفقراء التقليدية» التي نشأت بها الاشتراكية كحركة جماهيرية لتمثل - على حد تعبير ويليامز - الرد الإنساني للمدينة على سحق الإنسانية الممتد في المدينة والريف على السواء [38]. ومع حلول 1890، أفسح «الحشد» البودليري غير المنظم الطريق لصفوف الجماهير المنظمة في أحزاب الأممية الثانية. لكن الاقتصاد العالمي عاد إلى الانتعاش منذ منتصف 1890، باختراع وسائل نقل حديثة، والبحث في إدخال الطاقة الكهربائية في الصناعة، وهو ما دشن بداية مرحلة جديدة من التخطيط الحضري، حملت في ثناياها أحياء الفقراء من أشد هذه الأحياء إثارة للفزع في القرن التاسع عشر، وظهرت رؤى تربوية تدعو إلى اللامركزية الحضرية وأصبحت موضع نقاش (أهمها جميعا «حديقة المدينة» التي كتبها إبنيزير هيوارد (Ebenezer Howard). وكسبب ونتيجة لهذا الانتعاش ظهرت تلك السلسلة الهائلة من المخترعات والسلع: الإنتاج على مستوى ضخم للثياب والأحذية والأواني الصينية والورق والطعام والدراجات، بل أيضا السيارات والطائرات وأجهزة التليفون والراديو، وبدا هذا كله إعلانا عن حقبة جديدة في حياة الإنسان، حقبة رأت التكعيبية - على الأقل - في «برج إيفل» الرمز الأكثر دلالة عليها. وفي حين أننا نقيم اليوم تعارضا ثنائيا جامدا بين الثورة والسلعة، بين الفاعلية السياسية والبدعة التكنولوجية، بين المسؤولية ومتعة «ما بعد الحداثة»، ولا نكاد نجد سبيلا للخلاص منها، فإن تلك الثنائيات تزاوجت وأثمرت في حواضر مطالع القرن العشرين.

فالإنتاج على مستوى كبير هو أمر «ديموقراطي»، والتكنولوجيا تكتسح أمامها البقايا الأثرية للإقطاع، والاشتراكية ستحرر الدينامية التي تقيدها الرأسمالية. من هنا يتحدث أندرسون عن «مباهج السيارات الأولى والأفلام الأولى»، ويطلق جون بيرجر على التكعيبيين وصفا مثيرا للمشاعر حين يدعوهم «آخر المتفائلين في الفن الغربي... لقد صوروا البشائر الطيبة للعالم الحديث...»[39]. إن هؤلاء المهاجرين من الثقافات الإقليمية يجلبون معهم ذكرى العلاقات الاجتماعية قبل الرأسمالية، والتي تبدو آخر حافة قاطعة للابتكار الرأسمالي، وهي أميل لأن تستعيد - بذاتها تقريبا - أقنعة بيكاسو الأفريقية وبرج إيفل لديلوني (Delaunay)، وفيما بينهما تقصر دائرة الحقبة البورجوازية كلها.

ولكن... إذا كان ويليامز قد «حدد حقب» الحداثة»، ألم يكن عليه أيضا أن يحدد «ما تزامن» معها؟ الحقيقة أن الأمور لا تمضي متصلة دون انقطاع من دوار ووردزورث الحضري في «الكتاب السادس من الافتتاحية» حتى يومنا هذا، بل تتعلق «بالحاضرة الاستعمارية الرأسمالية من حيث هي شكل تاريخي خاص ومحدد ....»، ولكن ماذا يتبقى من التفرقة بين الحداثة والطليعية - والتي كانت قائمة بالفعل برغم أنه لم يتم التنظير لها بعد - حين أعاد ويليامز إصدار كتابه «الدراما من إبسن إلى إليوت» ليصبح «الدراما من إبسن إلى بريخت» في 1968؟ في الفصل الثاني من «طرائق الحداثة» يبدو هذا التمييز معاصرا (Diachronic)، ويبدو الأمر أن جماعات فنية «متعارضة تماما» تعقب جماعات كان جهدها كله في «الدفاع عن النفس». غير أن هذه النظرية لا تثبت لامتحان دقيق: إذا كان عمل بريخت الأساسي يأتي في تاريخ لاحق على «الأرض الخراب» (1922)، وإذا كانت إنجازات التكعيبية والتعبيرية والمستقبلية في إيطاليا وروسيا جميعا تسبقها. في «اللغة والطليعة» يصوغ المسألة على نحو مختلف: هنا نجد أن المميزات الفارقة للطليعة - وراء كل صور الاختلاف القومي - إنما تكمن في تحديها «لا للفن الذي يصدر عن المؤسسات فقط، بل لمؤسسة الفن أو الأدب ذاتها». وراء هذه الصيغة نحس حضور بيتر بيرجر وعمله «نظرية في الطليعة» والذي لا توجد له (قدر ما أعرف) مناقشة واضحة في كل أعمال ويليامز.

ومشروع بيرجر مواز لمشروع ويليامز من حيث أنه معني أيضا بالمضي

إلى ما وراء التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الفنية في الطليعية (والمتمثل عنده في لوكاتش وأدورنو)، ولكن في حين يعمد ويليامز إلى تفحص أشكال الإنتاج، فإن اهتمام بيرجر ينصرف إلى ما يمكن أن ندعوه «أشكال التلقي أو الاستقبال»، وهو يؤكد أن الأعمال الفنية» لا يتم تلقيها كوحدات مكتفية بذاتها، وإنما داخل إطار مؤسسي، يعمل ويحدد - إلى حد كبير - وظيفة تلك الأعمال».[40] وعند بيرجر فإن الطليعة ذاتها قد بلغت رؤيتها تلك لا من خلال تمردها على أسلوب محدد سابق (شأن كل المبتدعين في الماضي)، ولكن من خلال تمردها على نمط التلقي ذاته، على «الخطاب المؤسسي حول الفن» في المجتمع البورجوازي. فمقولة «الاستقلال» شغلت مكانا مركزيا في شكل التلقي، ولقيت تجسيدها العملي في الانتقال من رعاية السوق الأدبية في القرن الثامن عشر، ثم وجدت نظريتها في «تجرد» الحكم الجمالي كما يتمثل في «النقد الثالث» عند كانت. ولم تدم فرحة الاستقلال سوى هنيهة، وسرعان ما حكم الاستقلال على الفن بالعقم الاجتماعي، الذي تحول تدريجيا إلى سمة داخلية في الأعمال الفنية ذاتها. تضاءلت المضامين الأخلاقية ذات القصدية الاجتماعية الباقية، وأصبح الفن ولا شيء عنده ليقوله سوى التزامه بالاستقلال كي لا يقول شيئا. أو على حد تعبير بيرجر «تزامن الحدوث المؤسسي للشكل والمضمون». ولكن عند هذه النقطة، في أواخر القرن التاسع عشر، وحين أصبح ما هو «جمالي» منطقة خبرة خاصة لحسابها، أصبح الفن من حيث هو مؤسسة ناضجا كي تزيحه الطليعة. داخليا فإن العمل المضاد للعضوانية أدى إلى شق مقولة رئيسة تبعد الفن تماما عن أي وظيفة اجتماعية، وخارجيا، فإن الطليعة نقلت مواقع التلقي الجمالي من المعارض والمتاحف إلى الشوارع، والمصنع أو الحانة. إن مشروعها يمكن إيجازه في جملة واحدة: «خلق تكامل بين الفن والتطبيق في الحياة».

كان بيرجر يهدف إلى الانتقال من التحليل الداخلي والذاتي إلى الوظيفة الاجتماعية للفن، لكننا يجب أن نعترف بأن إدراكه لهذه الوظيفة كان داخليا كذلك. ففيما عدا إيماءات مبدئية قليلة نحو علم اجتماع السوق الأدبي، فإن ثمة تركيزا قليلا على طبيعة «الأزمة» في الفن البورجوازي. لكن ما نراه بالأحرى - في إطاره التفسيري الهيجلي - إنما هو التحولات في نظام

دينامي متطور في ذاته، هو ما وصفه في إحدى النقاط بأنه «التفتح الكامل لظاهرة الفن...». أما لحظة «الهجرة إلى الحواضر» في الحداثة الحضرية، والثورة الصناعية الثانية، وأكتوبر 1917، فليست سوى «نوبات فواق» تاريخية لا تكاد تزعج مقولات بيرجر الهندسية البليغة الخالية من الدم. فضلا عن أن بيرجر له تحفظات معتبرة حول تحطيم المكانة المستقلة للفن، فهو يرى أنه ـ إلى جانب عدم فعاليته الاجتماعية ـ قد فقد أيضا بعده النقدي، بعدها انحط ليصبح ثقافة جماهيرية بلهاء، أو تواؤما ذا طابع ستاليني، أو محاولات سوداوية الطابع «لإعادة التكامل» بين الغرب والشرق، لكنه لا يستطيع أن يفسر لنا ـ حتى داخل نظامه هو ـ لماذا يجب أن تكون الأمور على هذا النحو.

هنا، قبل كل شيء، تتحول مادية ويليامز الثقافية إلى رصيد جيد. فهو حين حدد الأساس الاجتماعي للطليعة في عدم تجانس البورجوازية، استطاع أن يكشف لنا عدم ثبات التداخل بين الثورة الاجتماعية و«ثورة الكلمة»، الذي كان دائما وكيف استبقت الطليعة، من نواع معينة، النظام الرأسمالي الجديد بعد 1945. إنها الرأسمالية ـ لا المستقبلية ولا السوريالية ـ هي التي نجحت في إقامة تكامل بين الفن والحياة في مرحلة جديدة، لم تعد فيها السلعة تخشى الثقافة لأنها أدمجتها فيها، وكان هذا مؤشرا أكثر جمالية من رتابة القيمة الاستعمالية. والتكنولوجيات الجديدة، التي كانت مصدر إلهام لبعض الطليعيين، أعلنت بالفعل عودة التكامل، وإن كان أندرسون مصيبا، بالطبع، في تأكيد طابعها المؤقت وغير المحدد اجتماعيا. ومع السيارة والتليفون والراديو والطائرة، ومع الإعلان الجديد و«ثورة نورث كليف» أصبح رأس المال مستعدا لاحتلال وقت الفراغ والثقافة والروح. والرأسمالية التي حققت عمليا ما كان بالنسبة للطليعيين مجرد حلم، يمكن أن تكون مدينة ـ على نحو مباشر ـ لأعمالهم الفنية وتنكولوجيتهم. وقد يكون الفيلم هو الوسيط البدائي للحداثة، ولكن حتى واحد مثل ويليامز، المعارض الصلب «للحتم التكنولوجي»، كان عليه أن يعترف ـ في «السينما والاشتراكية» ـ أنه أظهر «تناسقا» معينا مع استغلاله اللاحق في الثقافة الجماهيرية، وأن «الطريق إلى هوليوود ـ بمعنى ما ـ كان قد تم رسمه». أو خذ مثلا إنتاج الباوهوس في فيمار أو أبنية لو كوربوزييه. فهل كان «اعتدالهم

الجديد» هذا، بالفعل، تخليا «تقدميا» عن هستيريا التعبيرية واليوتوبيات الاشتراكية الضبابية لصالح الفعالية الشيوعية والحداثة التكنولوجية الجماهيرية المنظمة، أم أنه كان، بالأحرى، رمزا يشير لوظيفية رأسمالية تم تبييضها، لا مكان فيها للطبيعة أو الذاتية أو الحلم؟ إن إعادة التكامل بين الفن والممارسة ـ على نحو ما عرضها وليم موريس ـ إنما كان عليها أن تحدث في عملية العمل ذاتها، في الحرية المبدعة والخلاقة التي حظي بها الحرفيون. فهنا ليس ثمة تحد أساسي لعلاقات العمل الرأسمالية. لكن إعادة التكامل التي قدمها لنا رأسمالية «متأخرة» كان لها آثارها على مستوى المستهلك، من حيث إنها ردمت الهوة بين الجمال والقيمة الاستعمالية فيما يتعلق بالسلع، هكذا قدمت نفسها «للفرد المستقل» الذي قامت باسمه فيما يرى ويليامز ـ كثير من الحركات الطليعية. وفي يوتوبيا موريس ـ وبمنطق مثير ـ لم تعد هناك أعمال فنية، فما هو «جمالي» قد ذاب «بأكمله» في العمل. والأعمال الفنية الطليعية، التي تلتزم إعادة التكامل هذه، لم تعد أعمالا فنية حتى في حدها الأقصى من التنافر والتشظي، بل بقيت ـ بمعنى من المعاني ـ في قبضة المنطق الجمالي الذي كانت تحاول تحطيمه، أو هي ـ على حد وصف بيرجر لها ـ لون من «النقد الذاتي» للفن البورجوازي (بدل أن تكون بديلا إيجابيا لهذا الفن). هنا، يستنتج ويليامز ـ في كآبة ـ في حديثه عن «الثقافة» أن «التكوينات الطليعية، التي تقوم على تطوير أساليب خاصة متفاوتة داخل الحواضر، إنما تعكس وتشكل ألوانا من الوعي والممارسة، أصبحت ـ على نحو متزايد ـ أكثر ارتباطا بنظام اجتماعي يتطور بدوره في اتجاهات ذات دلالات حضرية دولية تتجاوز الدولة القومية وحدودها...»[41].

وبين كل أشكال الحداثة الأوروبية، يبدو أن التعبيرية هي التي اجتذبت اهتمامات ويليامز طوال حياته، بما في ذلك الأفلام التي كانت تعني الكثير بالنسبة له وهو طالب، ثم خلال انفصاله العسير عن الطبيعية، وأخيرا في اهتماماته الأخيرة بالدراما. برغم ذلك تبقى المستقبلية، الإيطالية والروسية، هي المسيطرة على حجم أعماله الأخيرة عن الطليعة. وإذا تساءلنا لماذا كان الأمر هكذا، قادنا الجواب مباشرة إلى «طرائق الحداثة» من حيث هو مداخلة جدلية معاصرة. والرابطة هنا هي عمل برتولد بريخت، برغم أن

هذا لم يتضح تماما لويليامز الذي غير عنوان كتابه «من إبسن إلى إليوت» ليصبح «من إبسن إلى بريخت»، ولكن حتى هنا كان شكل المعارضات التالية مشارا إليه. فالجولات التي قام بها بريخت ومسرحه «البرلينر - انسامبل» في منتصف 1950 في أنحاء أوروبا، قد وضعت الأساس القوي لسيطرته الكاسحة بعد ذلك على نظرية وممارسة ثقافيتين لهما طابع راديكالي. ففي باريس «اشتعلت النار» في رولان بارت، والتهب وهو يشهد عرضا لمسرحية «الأم شجاعة» ويقرأ فقرات عن نظرية بريخت الدرامية مطبوعة في برنامج العرض. كانت مجلته «المسرح الشعبي» Theatre Populaire تدعو لقيام دراما يمكن أن تتناول القضايا الاجتماعية والسياسية، وقد وجدتها الآن. و«دفاع عن بريخت»، وهي المقالات التي كتبها بارت آنذاك، جمعها إلى جانب أعماله عن روب جرييه ودراساته السيميولوجية في كتابه واسع التأثير «مقالات نقدية» في 1964. وصرامة النظرية في كتاب ألتوسير «من أجل ماركس» (1965) يلطف منها هذا الفصل الذي كتبه في علم الجمال بعنوان «المسرح الصغير The Piccolo Teatro» عن برتولازي وبريخت، ومضى ألتوسير إلى تعميم نظرية بريخت في «الأغراب Entpremdung» إلى كل الفنون في عمله «رسالة عن الفن، ردا على أندريه داسبر» (1966). وفي أغسطس 1956 قدم «البرلينر انسامبل» عروضا لمسرحيات «الأم شجاعة» و«دائرة الطباشير القوقازية» و«أبواق وطبول» على مسرح «بالاس» في لندن، وبدأت سيطرة بريخت التي دامت طويلا على الثقافة الراديكالية البريطانية. وما هو أكثر أهمية بالنسبة لنا من مظاهر تأثيره على المسرح ذاته (في هذا السياق يرى ويليامز أن مسرحية جون آردن John Arden «رقصة الشاويش مسجريف» مثال نموذجي) هو الشكل الذي اتخذه في النظرية الثقافية، غالبا بوساطة بارت وألتوسير نفسيهما بطبيعة الحال. تكفي قلة من الأمثلة الشهيرة: نشر ستيفن هيث كتابه «دروس من بريخت»، ونشر كولين ماك كيب Colin MacCab «الواقعية في السينما - ملاحظات حول بعض الموضوعات البريختية» في «سكرين» في 1974، وكتب تيري إيجلتون مسرحية بعنوان «بريخت وفرقته» في 1979، ولا يكاد يخلو كتاب جديد له من فصل خاص عن كاتب المسرح الألماني. هذا فضلا عن سلسلة كاملة من الكتب - من بينها كتاب كاترين بيلسي (Catherinne Belsay) «الممارسة النقدية» وكتاب أنطوني

إيستهوب «خطاب الشعر»، وأساتذتهما هم: ألتوسير ولاكان وماكيري ـ كلها واقعة في قبضة الجدل البريختي. وقدم إيجلتون «والتر بنجامين» الخاص به، «كانحراف في الاتجاه»، أو كانقطاع معرفي، بعد كتابه المتأثر تأثرا عميقا بألتوسير «النقد والأيديولوجيا»، ولا شك أن كتابه الأول أكثر طرافة من الأخير، لكن الانتقال من ألتوسير /ماكيري إلى بنجامين / بريخت هو ـ في الحقيقة ـ «عودة للأصول» أكثر منه قطيعة نظرية.

في بداية «الحقبة البريختية» بالذات سجل ويليامز تحفظات رئيسة، وثقل النقد في كتابه «الدراما من إبسن إلى بريخت» يقوم على أن «الرؤية المركبة» التي يتوق إليها بريخت يجب أن تتحقق «لا في المشاهد ولكن في المسرحية»، لا عبر سلسلة من التكنيكات المشهدية «للإغراب» ولكن «كتقليد درامي» يتجسد في بنية العمل الداخلية العميقة. وما وجده في هذا البناء هو«سلب درامي» أو نقد ذاتي بيرجري الأسلوب لتراث الطبيعية أكثر منه إحلالا إيجابيا. ويُبقي عمل بريخت «القطبين المميزين للتعبيرية»: الفرد المعزول في مواجهة نظام شامل. بل إنه حتى أوقف التعبيرية على رأسها حين جعل موضع الإحالة الإيجابية فيما هو موضوعي، أكثر مما هو في العالم الداخلي. لكن «الشكل الدرامي ليس مهيأ للنمو»، ذلك «أن بريخت لا يكاد يهتم، على الإطلاق، بالعلاقات الوسيطة»[42]. وما أخذ عن بريخت في التقليعة البريختية البريطانية المزدهرة، في رأي ويليامز، كان شيئا مختلفا عن هذا كله. فباختزالها مجرد «منهج جديد في إعداد خشبة المسرح» أصبح بالإمكان تصوير الدراما البريختية على أنها «تتويج للمتفرج ذي الحس النقدي، وبالنسبة لأناس كثيرين فقد كان، وبقي، صعبا أن يفصلوا هذا الوضع ـ الذي وقعوا عليه فورا، لأنه كان الوضع الذي يودون فيه أن يعيشوا أنفسهم ـ عن الأفعال الدرامية»(43)، ومعارضة بريخت للاندماج، والانفعال الفعال، بدا لهم ثقلا مبهظا من أمتعة نظرية ملقاة على أكتافهم. إن ثنائية لاكان في المتخيل والرمزي، ومقابلة بارت بين نصوص «القرائية» و«الكتابية» في عمله Z/S، وتفرقة ألتوسير بين الأيديولوجية والعلم، والنظريات الماركسية والفرويدية عن الفيتشية، كل هذا يجتمع معا في التكوين النظري الذي دعاه إيستهوب حديثا «ما بعد البنيوية البريطانية»[44].

وأصبح «الإغراب» آنذاك هو اسم اللعبة، فالنص «الواقعي الكلاسيكي»

يؤكد الموضوع من موقع الامتلاء الأيديولوجي، ويقدم أوراقه عن التناقضات الاجتماعية والسيكولوجية، والنص الطليعي، المكتظ والمحتشد بآثار الإغراب محكمة الربط، يمكن أن يمزق ويستبعد تلك الثوابت. ويمكن أن يكون هذا عملا طيبا، فلا يكاد يوجد شيء آخر له القوة على أن يفعله. فالأيديولوجيا ـ في صياغتها الألتوسيرية ـ اتسعت لتلتهم كل مجالات الخبرة المعيشة، بحيث لا يقوى على التحرر منها سوى الحسابات الممزقة «للنظرية » أو العنف المؤدي «للتباعد الداخلي» في العمل الحداثي. في ذلك الوقت كان هذا الشكل الرائج من الماركسية، أو «الشكل الموضة» ـ بكلمات ويليامز المريرة ـ «قد جعل الناس جميعا، بمن فيهم الطبقة العاملة كلها، مجرد حاملين لبنى أيديولوجية فاسدة»[45] ونحن نستطيع أن نجمع من «الطرائق والرسائل» مقاطع مختارة من الملاحظات يحاول فيها ويليامز ـ بغضب جذاب منطلق لا نجد مماثلا له في نقده الأكثر تجريدا للماركسية البنيوية في «الماركسية والأدب» ـ تناول تلك «المثالية الجديدة». غير أن ما يعنينا هنا أكثر هو محاولته الأخيرة لتقصي نسب هذا التشكيل. وقد كان هدف المادية الثقافية دوما هو تحديد موقع نظرية بريخت في الإغراب داخل إطار التشوش الشامل والهزيمة، ثم نفيه الفعلي، بعد صعود هتلر إلى البساطة. ومن ثم فإن بريخت يبقى (ونستعير هنا عبارة استخدمها بيتر أوين في «دفاعا عن مانود Manod» «داخل الإغراب يحلل الإغراب». ومن الواضح تماما أنه لن تكون هناك وسيلة سهلة تنقل جملة هذه المناهج إلى الوضع البريطاني، الذي يختلف كل الاختلاف، عام 1960.

وتعريف الحداثة من حيث هي لحظة محددة في الصورة الاجتماعية للحواضر، يتيح لهذا التحليل أن يمضي أبعد. فالإغراب البريختي، المستمد من مفهوم الشكلانية الروسية في «استبعاد الألفة»، وهذه الشكلانية بدورها ـ كما أتاحت إعادة اكتشاف أعمال ميخائيل باختين (Mikail Bakhtin) ورفاقه لويليامز أن يرى ـ كانت تنظيرا للمستقبلية في مرحلتها الباكرة، وهي «لحظة غنية لكنها خاوية، وهي لحظة غير معروفة النسب» كما يصفها ويليامز في «استخدام النظرية الثقافية». ونقد لوكاتش الخاص للحداثة يمكن ـ بالتالي ـ أن ينسب إلى باختين، على نحو ما يفعل ويليامز حين يلتقط عبارة من وعيد لوكاتش الهائل للتعبيرية، ويطبقها على مشكلات المسرح البريطاني

السياسي المعاصر:

«سيصبح من الضروري أكثر فأكثر أن نميز بين تلك الحيوية الجديدة الأصيلة - وهي مصدر فريد للمرحلة المريرة الوشيكة - وبين ما أسماه لوكاتش، وهو يكتب عن مرحلة مقاربة على نحو ما، «دينامية خاوية». وبعض التأكيدات على حيوية المسرح، ومن ثم المعارضة السهلة لما يقرره «شباك التذاكر»، تبدو بحاجة إلى إعادة نظر متأن مع وضع هذا التمييز في الاعتبار...»[46].

وفي حديثه عن «كاليجاري» و«متروبوليس» يلاحظ ويليامز في «الطرائق والرسائل»: «ما أحس به هو: هنا تأتي الستينيات، ... إن هناك ... كثيرا من الخلط المثير في الستينيات كما في العشرينيات... والذي يتمثل في لون من الراديكالية الشكلية والراديكالية الاشتراكية، وقد امتزجا معا لأسباب تاريخية، لكن الاثنين في النهاية عليهما أن ينفصلا مرة أخرى، وسينفصلان...»[47].

إن الدينامية الخاوية، والتي تعد المستقبلية بالطبع شكلا منها أكثر نقاء من التعبيرية، تجد أساسها النظري (الأيديولوجي) في تلك «المجردات» الحداثية للإدراك في الحواضر، والتي يناقشها ويليامز في الفصل الثاني: الجدة اللانهائية والتي هي - في ذات إيقاعات السلعة نفسها - الحدوث المتكرر إلى ما لا نهاية للشيء ذاته. وبعيدا عن أن يكون قادرا على «تحديد موضع» الحداثة، ونتاجها الأخير الأكثر تميزا، فإنه يهبط كثيرا بالنظرية الثقافية اليسارية منذ 1968 إلى ما أسماه فرانكو موريتي (Franco Moretti) «دائرة تفسيرية مغلقة»... تزيد قليلا على كونها اعتذارا يقدمه جناح يساري «عن الحداثة...»[48]. ولأنها لا تقوم إلا على أساس «الطاقة السلبية» فقط، فإن مثل هذه الطليعية تتناثر حين تواجه مثل هذا السؤال الذي طرحه ويليامز في تعقيبه على كتاب «التراجيديا الحديثة»: «حين تأتي مرحلة تالية أكثر اعتدالا: ماذا نريد أن نصبح عليه، لا ما الذي لا نريد أن نكونه الآن؟» ويصبح هذا السؤال ذا أهمية أساسية (وهو - في الواقع - عودة إلى نقد ميشل أوروم للمونتاج في «مقدمة الفيلم»). وبالنسبة لأحد ألوان الراديكالية الشكلية، فإن هذين السؤالين يصبحان واحدا، الرغبة لا يمكن تعريفها إلا بالسلب، وعن طريق المفارقة، يمكن تحقيقها في علاقة غير

مستقرة، ولكن مع هذا القول تكون الطليعية قد تراجعت إلى ما وراء الطبيعية ذاتها . لأن إبسن في مرحلته الكبرى، قد وضع الحدود بوضوح، وأقام فصلا بين «التراجيديا» وأي مشروع للتحرر ذي طابع فردي أو بورجوازي غير متسق. فمن «الأشباح» وما بعدها، فإن ما سيصبح طليعيا يجب أن يحمل جوهر العالم القديم المرفوض ـ دون تعال ـ داخل ذاته أو ذاتها . ولكن ـ كما هو الحال في الماركسية البنيوية ـ إذا ارتبطت الراديكالية الدينامية لجماليات الصدمة برؤية كبيرة وشاملة للحتم البنائي، نكون قد وصلنا إلى بناء حداثي للشعور، لأنه كما في «أوليس» أو «الأرض الخراب»، فإن المونتاج المربك لتقدمنا خطوة خطوة سيوضع في الاختبار عن طريق الأبنية الداخلية ذات الطابع الأسطوري الواضح في النص الأدبي أو الاجتماعي.

إن شكل حاضر ثقافي فيما وراء مثل هذه الصور من الحداثة المغلقة، والنظريات الثقافية التي تصدق عليها ـ كما أشار ويليامز على نحو متقطع في هذا الكتاب ـ يبقى طي الغموض. وقد سبق أن اقتبست عن ويليامز قوله «إن زمن «الحداثة » الواعية في سبيله إلى الانتهاء»، لكننا إذا رجعنا إلى الوراء، إلى العرض الذي قدمه في التليفزيون لفترة نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات، أمكن لنا أن نتقصى ذات اللحظة التي أحس فيها بموت الحداثة، من حيث هو صدمة مباغتة أو تمزق في نسيج الخبرة، لا كقول نظري مؤكد . وبعد أن شهد الإعداد الدرامي الذي قدمته «هيئة الإذاعة البريطانية» لـ «دروب الحرية»، والربط بينه وبين أعمال هكسلي وبرجمان، كتب ويليامز:

«إن الفن الرفيع الذي نتلقاه في العصر الحديث، إنما هو من ذلك النوع الآخر، البارد والمحايد . وقد وقفت ضد هذا اللون، وبقوة، طوال جيل كامل، وقد دهشت حين وجدت نفسي أفكر أن عمل سارتر قد أصبح اليوم ثابتا وماضيا، لكننا أيضا أصبحنا نراه أكثر وضوحا . وشعرت بأنه لم تكن ثمة حاجة إلي النضال ضده، بأكثر مما هناك حاجة إلى النضال ضد «ويشرلي» (الكاتب المسرحي المؤيد للملكية في القرن السابع عشر). ليس هناك درب للحرية إلا بمعنى سلبي، وثمة شعور تاريخي مختلف، بأن هذا الأمر قد تم إنجازه ثم انتهى. وهو هناك الآن كي ننظر إليه مثل نصب تذكاري لنهاية عصر يبدو بعيدا وجامدا وباردا ...»[49] .

وفي ضوء التعويذة البريختية التي حددت معالمها فيما سبق، فإن الحداثة كانت قادرة - لمدة عقد كامل أو نحوه - على أن تحتفظ بحياة جهمة باقية في النظرية الثقافية والناتج الجمالي المرتبط بها. ولكن إذا تم تجاوزها - بصورة أساسية أكثر - فما الذي يحل محلها؟ ما حدود وطرائق اللحظة الجديدة المفترضة لما بعد الحداثة؟ هنا يتكثف سؤالان: وصفي وفرضي: كيف كانت الرأسمالية المتأخرة تتدفع بقوة إلى ما وراء لحظتها الحداثية العالية، ولكن هنا أيضا كيف نستطيع نحن: النقاد الاشتراكيين للنظام، أن نضع تخطيطا لثقافة فاعلة تتجاوز التناقضات الوجدانية للحداثة ذاتها؟ سؤالان نعم، لكن في قلب إجابة ويليامز عنهما يكمن موضوع سياسي واحد: الشعبية، وتكنولوجيا ثقافية واحدة: التليفزيون. وفي رأيه أن الكثير مما ندعوه «بعد الحداثي» إنما هو - ببساطة - تكوين حداثي، هو تلك الصور والإشارات القديمة التي انطلقت من المراكز الحضرية القديمة، لكنها الآن محتملة، بل ويتم العمل على تدعيمها، من جانب أولئك البورجوازيين أنفسهم الذين صدموا وروعوا بها من قبل، الأشكال القديمة نفسها تكاملت الآن في رأسمالية، قامت بالتحول إلى اتجاههم الخاص «المحاذي للقومية».

إن ما يميز «ما بعد الحداثة» على أي حال، هو تلك الدفعة «الشعبوية» المتجسدة بقوة في عنوان عمل توم وولف (From Bauhaus to Our House) «من الباوهوس إلى بيتنا»، أو في تحويل آندي وارهول (Andy Warhol) علبة الطعام المحفوظ في قصيدة إليوت «الأرض الخراب» ذات الطابع الرؤيوي إلى عمله «مائة علبة حساء محفوظ في المعسكر». إن الطابع التطهيري، النخبوي، ذا التوجه الثقافي العالي للحداثة، يتم الهجوم عليه باسم عالم أكثر دفئا وإبداعا للثقافة الجماهيرية، الذي نعيش فيه بالفعل معظم حياتنا. وبالنسبة لأكثر مظاهر هذا الاتجاه بهرجة، فإن ويليامز لم يطق صبرا، بالنسبة «للبوب - آرت» في نيويورك و«أهدافه المجردة لوظائفه»، أشار مرة - بفتور - إلى أنه ببساطة يتواءم و«نمط المستعمرة، حيث الكهنة القدامى، والحريات الزائفة للشباب...»[50]. برغم ذلك فإن قيمة تلك الدفعة الشعبوية لما بعد الحداثة لا يمكن رفضها على الفور، بل هي - في حقيقة الأمر، وبمعنى من المعاني - في قلب مشروع «الدراسات الثقافية» الذي بدأه ويليامز في أوائل الستينيات. فهو في دراسته عن «السينما

والاشتراكية»، التي ستلي، يعود مرة أخرى إلى مسألة «ما هو شعبي»، وهي قضية كان يجب الدفاع عنها ضد منتقديها من أصحاب الحداثة العالية، أو أنصار ألتوسير، وفي ذات الوقت تخليصها من طابعها بعد الحداثي، أو استغلالها التالي من جانب «التاتشريين». وروايته «المتطوعون» تنسجم مع هذه النزعة بعد الحداثية، التي تساكن وتجدد - بدلا من إدارة ظهرها بذلك الازدراء «الإليوتي» (نسبة إلى جورج إليوت، أو ت. س. إليوت معا) - في الأنواع الأدبية التي تأخذ منحى الثقافة الجماهيرية مثل الروايات السياسية المثيرة أو الروايات البوليسية، وعن طريق القبول النقدي العام حققت هذه العملية نجاحا مرموقا. لكن جماليات الشعبوية من هذا اللون يجب أن تصبح - في ذاتها - قضية شكلانية، لا مجرد مسألة شكلية، أي أن تعني تحولا في العلاقات الاجتماعية بالأشكال الثقافية، أكثر من كونها عملا تطوعيا واختيارا من جانب المؤلفين. أو كما صاغها ويليامز وهو يناقش الأنواع الجماهيرية التي يقدمها التليفزيون: «في هذا الشكل الشعبي بالضرورة، فإن الأساس الاجتماعي للرواية هو ما يجب أن يكون شعبيا، والحياة يجب أن تتم رؤيتها ومعايشتها من الداخل، لا من جانب زائرين محترفين...»[51]. عند هذه النقطة لا بد أن يحدث الانفصال بينه وبين شعبوية ما بعدا لحداثة التي ما تزال (كما يوحي اسمها ذاته) واقعة، سرا وبإحساس بالإثم، في رق الحداثة ذاتها التي زعمت أنها جاوزتها. وعلب الحساء المحفوظ عند وارهول لا يمكن أن تعمل إلا لو أنك تذكرت «شفق الغرب» عند إليوت، وحيويتها ليست سوى تفننه في الصياغة مقلوبا، وهي تميل في الحقيقة للعودة إلى أنماط كلاسيكية من النزعة الرعوية التقنية للمستقبلية ذاتها.

ها نحن قد بلغنا الآن انتهاك حرمة السؤال التقريري الثاني الذي تطرحه «نهاية» الحداثة: كيف يمكن لثقافة ذات طابع اشتراكي أو شعبي أصيل أن تمضي وراء تلك التناقضات بين ريلكه والراديو، بين بروست وحبات الفشار، بين الحداثة العالية وسقط المتاع الجماهيري؟ وقد كان هذا - بمعنى من المعاني - مشروع جورج لوكاتش الثقافي الخاص. ذلك أنه يمكن إيضاح أن طرحه الخاص فيما يتعلق بالجماليات التأملية لم يمح - إلى حد كبير - آثار صدمة الطليعية، قدر ما أزاحت طابعها المركزي، وعرضت

طبيعتها الحقة من حيث إنها «مرحلة أولى من الراديكالية» (إذا استعرنا وصف ويليامز في «الثقافة والمجتمع»). فعلى عكس التصوير الفوتوغرافي السلبي للطبيعية، فالواقعية اللوكاتشية هي «كشف» فعال، أو «تخلل» لشبكة العلاقات الاجتماعية التي يمكن إدراكها على الفور. وتأملية فعالة في استعاراتها مثل هذه ستكون صيغة أقرب إلى نزع الألفة بها أكثر من مجرد رفضها المباشر. على أن إدراك لوكاتش للعلاقات الاستكشافية الجديدة التي يمكن أن توجد بعد هذه المرحلة العدوانية التي يتم فيها تطهير الأرض، سيسقط بعدئذ ضحية سيئة السمعة لنوع من الحنين للماضي ذي الطابع الثقافي الواقعي. وما يزكيه رايموند ويليامز هنا - بشكل أساسي - يبدو أنه التليفزيون، الذي يقول عنه إن لديه القدرة على تجديد «المشروع الطبيعي» بوسائل لا تستطيع مسارح النخبة، مهما بلغت من تجريبية ومن درجات الوعي الاجتماعي، أن تحققها. وهو في هذا يبدو - على الأقل - مخلصا لذات الطليعة التي يوجه إليها ملاحظات قاسية عديدة في «طرائق الحداثة». فهو في «السينما والاشتراكية» يتفحص بصراحة تلك الدعوى، أو الأمل، بأن التكنولوجيات الثقافية الجديدة هي - في صميمها - شعبوية، بل حتى راديكالية. وهي قضية قدم لها بنجامين صياغة بليغة في بحثه «العمل الفني في عصر النسخ الآلي»، وواحدة من الأساطير القليلة التي بقيت من مرحلة الخفة والنشاط الباكرة حتى مرحلة صرامته في البحث. برغم أنه يبدو - في أعمال أوائل الستينيات - أنه هو نفسه كان يرى التليفزيون في ضوء مصطلحات «بيرج»: أي كقطيعة ممكنة مع «خطاب المؤسسة حول الفن»، أو كوسيلة سمعية للاستقبال في المجتمع البورجوازي، يضمن جمهورا عريضا مسترخيا و«لاهيا» كما هو حال تلك التجمعات من هواة الملاكمة أو السباق، والذين اعتبرهم بريخت نفسه مثال جمهور المسرح النموذجي. لقد أثار التليفزيون، من حيث هو وسيط - عبر تكراره للمشروع الطليعي على هذا النحو، والرجوع وراءه إلى الطبيعية، من حيث فتح نافذة تطل على العالم الخارجي من غرفة معيشة محكمة الإغلاق، والتقدم الحتمي وراءها إلى العلاقات الثقافية الجديدة في «الحواضر المتحولة» - أثار عند ويليامز كل صور التناقض الوجداني التي أثارها زحام المدينة عند بودلير، أو الفيلم عند والتر بنجامين. وسيبقى دوره في فكره الثقافي العام بحاجة لمزيد من

الدراسة الشاملة. صحيح أن أحكامه هذه زادت قسوة في أعمال السبعينيات، إلى درجة أن بعض أنواعه الشعبية، وفوق كل شيء وسائله الفنية الشكلية في الإعلان ، بدت له وكأنها المهجع الأخير للأبعاد الأكثر سلبية في المشروع الأصلي للحداثة، من حيث إنها تشظي الموضوعات والأجساد والهويات وتسيء وضعها لدرجة أن موضوعاتها تصبح متاحة لإعادة الكتابة حسب أوامر النزعة الاستهلاكية في الحواضر: اشتر هذا الشيء! تملك ذاك الشيء! على أنه حتى في مرحلة الكشف السلبي عن خصائص هذا الوسيط الجديد، فمن الجدير بالملاحظة أن «البطلين السياسيين» في روايتي ويليامز الأخيرتين: لويس درفرن في «المتطوعون»، وجون ميريت في «ولاءات» إنما جاءا تحديدا، من التليفزيون.

سبق أن قلت إنه برغم أن التعبيرية هي التي كونت ويليامز جماليا، فإن المستقبلية هي التي شغلت أفكاره الأخيرة حول الحداثة. لكن علينا أن نؤكد المحدودية النسبية لظهور السمات «العالية» للمستقبلية في عمله. فما يسري ـ بشكل رئيسي ـ في مناقشات ويليامز هو موضوع «اللاعقلانية» فيها، كما لو أن تأكيد التعبيرية الباكرة للقوى البدائية (بعل)، أو تأكيد السوريالية التالي لأهمية اللاشعور، قد استجلبا أساسا إليها، أو كما لو أن خليبنكوف ـ في إطار المستقبلية ذاتها ـ هو ممثلها الرئيسي وليس مارينيتي أو مايا كوفسكي. يكتب ويليامز فيما يلي: «ثمة هذا الاختلاف الحاسم بين الدعوة لتراث العقل من جانب، والاحتفال الجديد بالإبداع الذي يجد كثيرا من مصادره فيما هو لا عقلاني، من الجانب الآخر...»، وقد وردت هذه العبارة في سياق المقابلة بين نماذج الثورة عند كل من لينين ومارينيتي. وهو يسجل صعوبة نماذج الأول، دون أن يعلن صراحة تأييده لنماذج الثاني. على أننا نتقدم الآن نحو تقييم «لطرائق الحداثة» يمضي منحرفا ـ بعض الشيء ـ عن الخط «الرسمي» في كتاب ويليامز. وحسب هذا الخط فإن الطليعة إنما هي تشكيل بورجوازي غير متجانس، تؤدي به شكليته و/أو راديكاليته المتحررة لأن تصبح علاقته بالطبقة العاملة ـ في أفضل الأحوال ـ على طريقة «التماهي السلبي» التي نظر لها أول مرة في «الثقافة والمجتمع». وإذا كان لعلم اجتماعها الثقافي أن يعمل بكل طاقته، فإن حصيلته من الاستبصار السياسي، برغم ذلك، يبدو من غير المحتمل أن تكون عالية.

لكن النص التحتي لكتاب «طرائق الحداثة» يضع المسألة على نحو مختلف: اللينينية والطليعة هما النصفان المنفصلان لسياسة حية متكاملة، هي «المكان الثالث» لليسار الجديد بين الإصلاح والثورة، وهو ما يبقى بحاجة لابتكاره بكل ما يعنيه. والزعم الذي يبدو دائما مجازيا أكثر منه حجة حقيقية إنما يتمثل في إصرار ويليامز دائما على صف الأشياء بعضها إلى جوار البعض، أو القيام بعملية مونتاج فيما يخص هاتين القوتين. و«التراجيديا الحديثة» مثال لذلك، حيث إن مسرحية عن ستالين ووسطية الثورة البلشفية هي تراجيديا تجلس مقلقلة جنبا لجنب النقد القوي الذي تقدمه نماذج الدراما الحداثية من إبسن فصاعدا. مثل هذه التأثيرات يعاد تقديمها في هذا الكتاب على نطاق أصغر: في الصور القلمية لاحتفالات كوميونة العمال بستيرنبرج أو لينين، (ربما كانت كتابات مشكوكا في نسبتها لصاحبها)، وفي جلوسه في زيورخ يصغي لعرض كاباريه يتسم بطابع الدادية، وينطلق من الجانب الآخر: «هل دادا شيء ذو أهمية، وهل يومئ إلى مسرحية مضادة للبلشفية؟» يقتبس ويليامز هذا القول عن هوجو بول (Hugo Ball) ثم يطرحه كسؤال.

قبلها بسنوات، في «الثقافة والمجتمع»، اقتبس ويليامز عن لينين قوله في «ما العمل؟»: «إن الطبقة العاملة، بجهدها الخاص وحده، قادرة على أن تطور وعيا نقابيا فقط»[52]، والذي يراه قائما - بالتحديد - على ثنائية مدينة الجماهير /وثقافة الأقلية المغروسة في الحداثة ذاتها. (وهو يلمح إلى ملاحظة لينين هذه أيضا في «الجيل الثاني» حيث نرى في مجمل العلاقة الثلاثية بين «هارولد» و«كيت أوين» و«أربوز دين» ردا ضمنيا لاذعا عليها). لكن سببا ينفصل عن الخبرة - مثل هذا الانفصال يتبدى في مظهره الأخير كنظرية «ألتوسيرية» - يهدد بأن يصبح «الإرادة الثورية المجردة» والمميتة «للتراجيديا الحديثة» معيدا - داخل إطار الاشتراكية - إنتاج العلاقة المسيطرة بالطبيعة، إلى جانب خصائص أخرى مميزة للرأسمالية.

وقد أصبحت الحداثة بالفعل مصدرا لألوان عديدة ضد هذه السيطرة: فقد أوضح إبسن الاستحالة العملية (في «الأشباح») والنتائج الإنسانية المدمرة (في «البطة البرية») لهذه الإرادة المجردة، وأثبت - بمعنى من المعاني ينتسب إلى «بيرك» - ضرورة الدفاع عن النسيج العضوي «للجماعة» ضد

مساوئ «التخطيط» من أعلى. وفي عمل ويليامز الأخير، يبدو أن الطليعة تعمم هذه الوظيفة عند إبسن في فكره الخاص، من حيث اقترانها (بعد أن ننزع عنها) بالرومانتيكية المعادية للرأسمالية على وجه العموم. عن الحركتين كلتيهما، ستطرح أسئلة سياسية صعبة، عن المصادر والمآل النهائي لتلك القوى اللاعقلانية التي أطلقت من عقالها، بيد أن هذه أسئلة مفتوحة، وسيتم طرحها مجددا بالنسبة لكل حالة بعينها، وسيبقى التاريخ الدامي للفاشية اللاعقلانية إنذارا كئيبا، لكنه ليس حرمانا نهائيا للعقل كي يتفحص حدوده ويكتشف آفاقه الجديدة.

على أنها لم تكن أسئلة مفتوحة عند الكاتبة الشيوعية إيما بروس Emma Broase في رواية «ولاءات»: «الذاتية قبل السياسات»، وهي تطلق شخرة بازدراء: «إنه عفن ما بعد الحرب»[53]. وويليامز نفسه يميل إلى أن يعزو «عفن» ذاتية ما بعد 1950 في «الطليعة الغربية» إلى «ما يمكن اعتباره إخفاقا لذلك الاتجاه السياسي الأكثر تطرفا ـ الطرح البلشفي للاشتراكية ـ الذي ربط نفسه بأفكار ومشروعات الطبقة العاملة». وهو في نقده ميشيل لوي (Micheal Lowy) واستبعاده السريع «لانتشار التيار المعادي للرأسمالية» في ألمانيا ما قبل 1914، كما يتبدى في عمل جورج لوكاتش «من الرومانتيكية إلى البلشفية»، يرى «أن البلشفية ـ حسب هذا المنظور ـ لن تبدو حلا بقدر ما تبدو طريقا مختصرا يؤدي إلى إمكانات جديدة وإلى بعض المشكلات القديمة أيضا....»[54]. لقد حاولت الطليعة إعادة التكامل بين الفن والتطبيق الاجتماعي، وسواء فهم على أنه الوسيط في الإنتاج الجمالي للكيان الذي استبعدته الكلاسيكية والواقعية معا، أو على أنه تغير في أماكن التلقي الجمالي من المعرض إلى المصنع، فإنه يمثل في فكر ويليامز دلالة على تكامل بين النظرية والممارسة، وهذا مبدأ ثوري وخبرة حقيقية للطبقة العاملة، أكثر حميمية مما تتيحه صياغة لينين للقضية «من القمة إلى القاعدة». صحيح أن في أعمال لينين الكثير مما يشير إلى تراكب أوثق بين الاثنين. حتى في «ما العمل؟»، وقبل صفحة أوصفحتين من الحديث عن «الوعي النقابي»، يشير إلى أن «العامل التلقائي» إنما يمثل ـ من حيث الجوهر ـ لا أقل ولا أكثر من الوعي في «حالته الجنينية»، ثم إن هذا الكتاب يضم أيضا الدفاع الماركسي الشهير عن «الحق في الحلم»

الذي أدفأ قلب وليام موريس (William Morris)[55]. ولكن يبقى - بعد كل شيء - أن الطليعة، في بعض تجلياتها على الأقل، يمكن أن تداوي هذا «الرفض البلشفي للفكر اليوتوبي» الذي أشار إليه ويليامز في عمله «نحو سنة2000»[56].

وأخيرا، تبقى هناك - على الأقل - وجهتا نظر غير منسجمتين حول الحداثة والطليعة في هذا الكتاب، فهي من ناحية قاعدة متقدمة جدا للشقاق البورجوازي، وهي أيضا - بين الفينة والفينة - التيار الدافئ المحتمل (حسب تعبير أرنست بلوخ (Ernest Bloch) لاشتراكية علمية إلى حد بالغ. وفي دراسته «المسرح كمنبر سياسي» يتحدث ويليامز عن كون «السؤال الوحيد المهم إنما هو عن الاتجاهات «البديلة» التي يمكن أن يتخذها هذا الشقاق البورجوازي الدائم...». وهو سؤال مهم بالتأكيد، لكنه ليس بالضرورة أكثر أهمية أو حدة من «الاتجاهات البديلة» التي يمكن أن تتخذها تأكيداته الخاصة حول الطليعة، وهذا توتر متعب وغير متسق، ولون من التناقض الوجداني المنتج، والذي لا يمكن الوصول إلى حل له في هذا الاتجاه أو ذاك. إن المُنَظِّر الثقافي وهو في عقده السادس، وبعد «انعطافته» الواقعية في منتصف العمر، يعود مرة أخرى مبهورا بالمشروع الحداثي الكلي وغير العادي، كما كان وهو فتى في الثامنة عشرة في كيمبريدج.

توني بينكني
جامعة لانكستر

1 متى كانت الحداثة؟

«هذه المحاضرة كانت واحدة من سلسلة المحاضرات السنوية التي تقيمها جامعة بريستول، والتي أسسها طالب سابق بالجامعة، تبرع فيما بعد بإقامتها. وقد ألقى ويليامز محاضرته في 17 مارس 1987. والصياغة التالية أعدت كتابتها استنادا إلى ملاحظاتي الموجزة، وملاحظاته هو الأكثر إيجازا، ومما هو جدير بالإضافة هنا أنه حين كان يلقي حديثه ـ في هذه المناسبة ـ بطريقته الواثقة الرقيقة المتوترة، وبأسلوبه الذي لا يمكن لأحد أن يخطئه، والذي يرقى لمستوى مدهش حين يكون ذلك ضروريا، فإن ملاحظاته كانت مجرد مذكرات موجزة وعناوين بالغة العمومية («الحاضرة»، «المنافي»، «1840 أم 1900 ـ 1930؟»... إلخ)، وأسفل الهامش الأيسر كان يحدد الوقت كل عشر دقائق، وقد أنهى محاضرته، كما هو مخطط، في خمسين دقيقة تماما.

ولا أستطيع أن آمل أن تكون صياغتي هذه قد التقطت كل ما قاله بدقة، لكن وضوح وأهمية واحدة من محاضراته العامة الأخيرة أمر لا شك فيه. فما بعد الحداثة بالنسبة له كانت ـ بالتحديد ـ مركبا أيديولوجيا يقوم على شكل معاد، ومن ثم تبقى بحاجة دائمة إلى دفوعه القوية الموثوق بها. كانت هذه محاضرة ألقاها «أوروبي من ويلز» ضد أيديولوجية سائدة ذات طابع دولي...».

فريد إنجليس

عنوان حديثي هذا مستعار من كتاب صديقي الأستاذ جوين ويليامز (Gwyn Williams) «متى كانت الجدران؟» كان هذا تساؤلا تاريخيا عن تاريخ إشكالي، أما بحثي أنا فهو تساؤل تاريخي حول ما يمكن أن يُعد أيضا ـ وبوسائل مختلفة كل الاختلاف

ـ مشكلة، لكنه أيضا أيديولوجية مضللة وسائدة.

بدأ تعبير «الحديث» modern مرادفا ـ بدرجة تزيد أو تنقص ـ لتعبير «الآن» أواخر القرن السادس عشر، وفي كل الأحوال، فقد كان من المألوف أن يميز الفترات الزمنية التالية للعصور الوسطى والعصور القديمة. وحين كانت جين أوستن تستخدمه كتصريف متميز، كان بوسعها أن تقدم له تعريفا (في «اقتناعات») بأنه «حالة من التغير، ربما إلى الأفضل»، لكن معاصريها في القرن الثامن عشر استخدموا «يحدِّث» و«الحداثة» و«حداثي»، دون حسِّها الساخر ـ ليعنوا به التعصير والتحسين. وفي القرن التاسع عشر بدأ التعبير يأخذ مسحة ما هو مرغوب وتقدمي إلى حد بعيد. نُشر كتاب رسكين (Ruskin) «الرسامون المحدثون» في 1846، وأصبح تيرنر (Turner) هو نموذج الرسام الحديث من حيث كشفه عن تلك السمة الحديثة المعاصرة للصدق مع الطبيعة. ولكن ما أسرع ما غير «الحديث» معناه من «الآن» ليصبح «الآن مباشرة»، أو، حتى، «حينئذ». ولفترة من الزمن، أصبحت دلالته تنصرف دائما إلى الماضي، الذي يصبح «المعاصر» مناقضا له من حيث هو حاضر. لكن «الحداثة» كعنوان لحركة ثقافية شاملة وللحظة ثقافية شاملة، تم استرجاعها كتعبير عام منذ 1950. وهو من ثم يقف تعبيرا عن الصياغة السائدة لما هو «حديث» أو حتى «حديث على نحو مطلق»، فيما بين 1890 و1940. وما زال من المعتاد أن نستخدم تعبير «الحديث» لنعني عالما يبلغ عمره قرنا أوقرنا ونصف القرن. وحين نلاحظ ـ في اللغة الإنجليزية على الأقل (ما زال الاستخدام الفرنسي للتعبير يحتفظ ببعض المعاني التي تم صك التعبير من أجلها) ـ أن «الطليعة» يمكن أن تستخدم دون تمييز للإشارة إلى «الدادية» بعد سبعين عاما من حدوثها، وإلى «مسرح الحافة» الحديث، هذا الاختلاط ـ طوعيا كان أو قسريا ـ يلقي بزماننا المميت والمنفصل إلى هوة المجهول، ولا يصبح ـ بالتالي ـ مشكلة ثقافية قدر ما يصبح منظورا أيديولوجيا. وحسب وجهة النظر هذه، لا يبقى لنا سوى أن نصبح «بعد حداثيين».

إن تحديد العملية التي ثبتت لحظة الحداثة هو مسألة تتعلق ـ كما يحدث غالبا ـ بتحديد آلية التراث الانتقائي. فإذا نحن تبعنا تعريف الرومانسيين السائد للفنون من حيث هي مرافقة للتغير الاجتماعي، مبشرة

به وشاهدة عليه، فإن من حقنا أن نسأل: لماذا لا تكون لتلك التجديدات غير العادية في الواقعية الاجتماعية: السيطرة المجازية واقتصاد الرؤية، تلك التي اكتشفها وصقلها جوجول أو فلوبير أو ديكنز منذ 1840 وما بعدها، لماذا لا تكون لها الأسبقية على تلك الأسماء التي تعد ـ تقليديا ـ حداثية مثل بروست أو كافكا أو جويس. فعمل أولئك الروائيين الأوائل ـ وهذا أمر يلقى الاعتراف على نطاق واسع ـ هو الذي جعل عمل الآخرين ممكنا، من دون ديكنز، ليس هناك جويس. غير أن استبعاد الواقعيين الكبار سيجعل هذه الصيغة من الحداثة رافضة لأن ترى كيف استنبطوا ونظموا معجما كاملا، وبناء، من أشكال الحديث، استطاعوا به فهم وإدراك تلك الأشكال الاجتماعية غير المسبوقة في المدينة الصناعية. والنحو ذاته في الرسم، فإن الانطباعيين في 1860 حددوا رؤية جديدة وتكنيكا جديدا يلائمان تصوير الحياة الباريسية الحديثة، لكن ما حدث ـ بطبيعة الحال ـ هو أن ما بعد الانطباعيين والتكعيبيين هم الذين شغلوا أماكنهم في التراث.

السؤال ذاته يمكن طرحه على بقية القواعد الأدبية، وستكون الإجابات على القدر نفسه من الاعتباطية: فالشعراء الرمزيون في 1880 أحالهم إلى التقاعد الصوريون والسورياليون والمستقبليون والشكلانيون وسواهم، بدءا من 1910 وصاعدا. وفي الدراما، نُحِّي إبسن وسترينبرج جانبا، وساد بريخت الفترة من 1920 إلى 1950. في كل هذه الحالات من التعارض تختار أيديولوجية الحداثة ـ التي ولدت متأخرة ـ الجماعة المتأخرة. وهي حين تفعل هذا فهي تجنِّد لحساب الكتاب والرسامين المتأخرين كشوف فرويد، وتعزو إليهم رؤية أولية ما قبل الشعور أو اللاشعور، كما أن هناك ـ بالنسبة للكتاب والرسامين معا ـ تساؤلا جذريا حول عمليات التعبير. فالكتاب يلقون التأييد لأنهم نزعوا صفة الطبيعية عن اللغة، واختلفوا مع الرؤية السابقة التي تزعم أن اللغة إما أن تكون عدسة شفافة وواضحة أو تكون مرآة، ولأنهم يظهرون ـ على نحو مفاجئ في نسيج السرد ذاته ـ تلك المشكلة التي يثور حولها الجدل عن المؤلف وحدود سلطته. وكما يظهر المؤلف في نصه، يظهر الرسام في رسمه. والنص المنعكس على الذات يفترض جوهر الجمهور والخشبة ذات الصفة الجمالية، وحين يفعل هذا فهو يعلن رفضه للأشكال الثابتة والسلطة الثقافية المستقرة للأكاديميات وذوقها البورجوازي، وضرورة

شعبية السوق على وجه الخصوص (مثل ديكنز أو مانيه). تلك - في حقيقة الأمر - خطوط «الحداثة»، وأولئك هم مؤلفوها، وهي صيغة ذات صفة انتقائية كبيرة لما هو «حديث»، تتهيأ - على هذا النحو - لتلائم مجمل عملية «التحديث». علينا فقط أن نستعرض الأسماء في التاريخ الحقيقي كي نرى عملية «الأدلجة» المفتوحة التي تسمح بهذا الاختيار. في الوقت ذاته، ثمة سلسلة لا شك فيها من الانقطاعات في كل الفنون أواخر القرن التاسع عشر، هي انقطاعات - كما لاحظنا - في الأشكال (اختفت الرواية ذات الحمولة الثلاثية)، وفي السلطة، كما تتبدى - بوجه خاص - في الرقابة البورجوازية، ويصبح الفنان «غندورا» أو راديكاليا معاديا للنزعة التجارية، وأحيانا يصبح كليهما معا.

وأي توضيح لهذه المتغيرات ونتائجها الأيديولوجية، لا بد أن يبدأ من حقيقة أن أواخر القرن التاسع عشر كانت هي الفترة التي شهدت أعظم التغيرات التي عرفها الإنسان في وسائط الإنتاج الثقافي: فالتصوير الفوتوغرافي والسينما والراديو والتليفزيون والنسخ والتسجيل، كلها كانت تتقدم تقدما حثيثا خلال تلك الفترة التي عُرفت بأنها «حديثة»، وكاستجابة لها نشأت كما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى تجمعات ثقافية دفاعية، أصبحت بسرعة - ولكن على نحو جزئي - ذاتية التطور؛ وكان عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر هو لحظة الميلاد لتلك الحركات، اللحظة التي أصبحت فيها البيانات (المانيفستو) (التي تنشر في مجلات جديدة) هي الشارات الدالة على مدارس ذات وعي ذاتي ودعاية ذاتية: المستقبليون والصوريون والسورياليون والتكعيبيون والدائريون والشكلانيون والتركيبيون، جميعا رغم تباينهم - أعلنوا وصولهم وهم يحملون رؤى انفعالية تزدري الجديد، وبسرعة تكاثروا تكاثرا ذاتيا، واندفع الأصدقاء إلى الهرطقات اللازمة حتى يحولوا دون أن تصبح تلك التجديدات ثابتة كقواعد مقررة.

هذه الحركات كلها - على المستوى التاريخي الأول - هي نتاج التغيرات في وسائط الاتصال العامة. هذه الوسائط - التي تحركها الاستثمارات في التكنولوجيا، والأشكال الثقافية - التي توجه الاستثمار وتعبر عن اهتماماته معا، إنما نشأت في مدن العواصم الحديثة، وهي أيضا مراكز الاستعمار الجديد، وقدمت نفسها باعتبارها عواصم تتخطى القوميات لفن بلا

حدود. وأخذت كل من باريس وفيينا وبرلين ولندن ونيويورك صورة ظلية جديدة بوصفها رمزا لمدينة الغرباء، ومن ثم أكثر الأماكن ملاءمة لفن ينتجه المهاجر أو المنفي القلق الذي لا يستقر في مكان، أي الفنان ذو الصفة الدولية والمعادي للبورجوازية. من أبولينير وجويس حتى بيكيت ويونسكو، ألف الكتاب دائما أن يفدوا إلى باريس وفيينا وبرلين، يلتقون بالمنفيين من جانب الثورات القادمة من الاتجاه الآخر، يحملون معهم دائما بيانات للشكل الذي يأتي بعد الثورة.

هذا العبور اللانهائي للحدود حدث في الوقت الذي بدأت فيه الحدود تصبح مخفورة بصرامة أكثر. ومع الحرب العالمية الأولى تأسس نظام جواز السفر، كل هذا عمل على تطبيع موضوع المكانة غير الطبيعية للغة. إن الخبرة البصرية واللغوية للغربة، والسرد المهشم للرحلة، وما يصحبها ـ بالضرورة ـ من لقاءات عابرة بشخصيات تعرض ذواتها بشكل غير مألوف مؤد للارتباك، رفع إلى مستوى الأسطورة العالمية هذا التعبير القوي والفردي عن افتقاد الاستقرار وافتقاد المأوى والعزلة والاستقلال البائس: الكاتب المتوحد يحدق تحته ـ من شقته الرثة ـ إلى المدينة التي لا يعرفها. هذا الاهتياج الشامل وجد أخيرا مستقره للتفسير والتصديق في مدينة المهاجرين والمنفيين ذاتها: في نيويورك.

لكن هذه الصيغة للحداثة لا يمكن أن نراها ونفهمها على أنها موحدة، مهما كان التشابه بين نماذجها، فالحداثة بهذا المعنى منقسمة سياسيا وببساطة، ليس فقط بين الحركات المختلفة، بل أيضا وداخل كل حركة. وحين تبقى على طبيعتها المعادية للبورجوازية، فإن ممثليها يختارون إما التقويم الارستقراطي القديم للفن من حيث هو مملكة مقدسة تعلو فوق المال والتجارة، وإما المعتقدات الثورية التي انتشرت منذ 1848، والتي ترى الفن طليعة تعمل على تحرير وعي الجماهير. ويعد ماياكوفسكي وبيكاسو وسيلون وبريخت مجرد أمثلة لهؤلاء الذين تحركوا نحو الدعم المباشر للشيوعية، ويعد دانونزيو (D´Annunzio) ومارنيتي ويندهام لويس وإزرا باوند بين أولئك الذين تقدموا نحو الفاشية، خل الآن إليوت وييتس في بريطانيا وأيرلندا يجريان مفاوضاتهما ـ المقنعة وذات الظلال ـ مع الكاثوليكية الإنجليزية والفجر «الكلتي» القديم.

وعلى أي حال، فبعد أن تم إقرار الحداثة، في الاستقرار الذي أعقب الحرب وما صحبه، بدا نوع من الموافقة الأكاديمية المتواطئة، تمثل في الافتراض التالي: ما دامت الحداثة هي الآن هنا، في هذه المرحلة أو الفترة المحددة فلا شيء وراءها. وأصبح الفنانون الهامشيون أو المرفوضون موضوعات تقليدية في مناهج تعليمية منظمة، وفي معارض متنقلة في أكبر قاعات العرض في المدن الحضرية الكبرى. وأصبحت «الحداثة» مقتصرة على هذا المجال الذي تم انتقاؤه بدقة، وأنكرت عن أي شيء آخر، في فعل أيديولوجي خالص، أول وجوهه هو المتمثل في تلك السخرية اللاشعورية التي توقف التاريخ ـ على نحو عابث ـ وتحكم عليه بالموت. أصبحت الحداثة هي محطة النهاية. وأي شيء بعدها يعد خارج سياق التطور، إنه «بعد»، ولا بد أن يُقضى عليه في مهده.

ولا شك في أن الانتصار الأيديولوجي لهذا الانتقاء يمكن تفسيره بعلاقات الإنتاج للفنانين أنفسهم في مراكز سيطرة العواصم الكبرى، وهم يعيشون تجربة حركة اللاجئ السريعة في أحياء اللاجئين في تلك المدن. كانوا منفيين واحدهم عن الآخر، في وقت لم تكن فيه هذه الخبرة هي العامة عند فنانين آخرين، موجودين ـ كما يمكن أن نتوقع ـ في أوطانهم، ولكن دون وجود تنظيم وتقدم الجماعة والمدنية. هم موجودن هنا ومنقسمون في الوقت ذاته، كانت حياة اللاجئ محددة وسط الجماعات ذات النفوذ، وكلا الطرفين قادر على التعامل مع الآخر، وأسهمت مرجعيتهم الذاتية وقرابتهم وعزلتهم المتبادلة في تصوير الفنان من حيث هو غريب بالضرورة، وتم الاعتراف بأعمال المغتربين الراديكاليين وإقرارها. وهكذا إن شئت أن تهجر موطنك وأن تقيم في لا مكان، مثل لورانس أو هيمنجواي، فسيصبح ذلك وضعا عاديا من وجهة نظر حركة أيديولوجية أخرى.

وما حدث ـ على وجه السرعة ـ لهذه الحداثة، هو أنها سرعان ما فقدت طابعها المعادي للبورجوازية، وحققت هجرة مريحة إلى الرأسمالية الدولية الجديدة. وانتهت محاولتها إقامة سوق عالمية، عابرة للحدود وعابرة للطبقات، إلى زيف صريح. وخضعت أشكالها للتنافس الثقافي، وللتفاعل التجاري الآيل إلى الزوال، مع انحرافها نحو المدارس والأساليب والطرز الأساسية في السوق. والتكنيكات التي تم اكتسابها بعناء كبير للتعبير عن

فقدان الروابط ذات الدلالة، تم إعادة تحديد مواضعها بمساعدة أولئك الفنيين المدربين والمطمئنين والمفتقدين ـ بوجه خاص ـ للحساسية، مثل مجرد الوسائل التكنيكية للإعلان، والسينما التجارية. وأصبحت الصور المعزولة والغريبة للضياع والاغتراب، والانقطاعات في السرد الروائي، أصبحت هي الأيقونات السهلة المميزة لكل ما هو تجاري، وشغل البطل الوحيد الممرور الساخر الشكاك مكانه الذي أعد له كنجم في الروايات المثيرة.

هذه المعاملة القاسية تذكرنا دائما بأن تلك التجديدات التي دعوناها «الحداثة» قد أصبحت هي الأشكال الجديدة ـ ولكن الثابتة ـ للحظتنا الراهنة. وإذا كان لنا أن ننطلق خارج هذا الثبات اللاتاريخي لما «بعد الحداثة»، فإن علينا أن نكشف ونجلو تراثا بديلا معاكسا، ومستمدا من تلك الأعمال التي نحيت وأهملت في الهامش العريض لهذا القرن، تراثا لا يقدم نفسه فقط ضد هذا التوجه الاستغلالي المتمثل في إعادة كتابة تاريخ الماضي على نحو لا إنساني، ولكن أيضا من أجلنا نحن، من أجل «مستقبل» جديد تستعاد فيه صورة الجماعة.

2 المفهومات الحضرية وبزوغ الحداثة

أصبح واضحا الآن أن ثمة روابط أكيدة بين ممارسات الحركات الطليعية وأفكارها في القرن العشرين، وبين الشروط الخاصة والعلاقات القائمة في حواضر القرن العشرين. إن الدليل موجود دائما، وهو في حالات كثيرة يبدو واضحا شديد الوضوح. وعلى الرغم من ذلك فقد كان من الصعب ـ حتى زمن قريب ـ فك الارتباط بين هذه العلاقة التاريخية والثقافية من جانب، وبين معنى أكثر شيوعا (وأكثر مدعاة للرفض) لما هو «حديث».

وفي أواخر القرن تزايدت ضرورة أن نلاحظ كيف أصبحت تلك الفترة المهمة من «الفن الحديث» تبدو لنا ممعنة في الماضي على نحو نسبي. إن شروط وعلاقات حواضر أوائل القرن العشرين قد زادت قوة وانتشارا على نطاق واسع فيما يتعلق بنواح عدة. وفي أبسط المعاني، فإن التجمعات الحضرية الكبرى العاملة على تطوير المدن إلى كيانات مدنية شاسعة، مازالت ـ تاريخيا ـ في ازدياد (حتى بمعدل قابل للتفجر في العالم الثالث). وفي البلاد الصناعية القديمة لوحظ لون جديد من

الانقسام بين «المدينة الداخلية» التي كثيرا ما تكون مزدحمة ومهملة، وبين الضواحي التي تتوسع وتتطور بحركة الناس من المدينة إليها. فضلا عن أنه داخل الألوان الأكثر قدما من الحواضر، وغالبا للأسباب نفسها، فإن هناك أنواعا مختلفة من الحركات الطليعية ماتزال موجودة، بل إن بعضها في ازدهار، برغم أنه على المستوى الأعمق، فإن الشروط الثقافية للحواضر قد تغيرت تغيرا لاشك فيه.

إن أكثر الوسائل التكنولوجية ومؤسسات الفن تأثيرا، برغم أنها ماتزال مركزة في هذه الحاضرة أو تلك، إلا أنها في الحقيقة تمتد، وهي موجهة كي تمتد، إلى خارج حدود الحاضرة، إلى كل المساحات الثقافية المتباينة، لا عن طريق التأثير الوئيد، بل عن طريق النقل المباشر. وقد لا تجد تناقضا ثقافيا أعظم من هذا القائم بين تكنولوجيات ومؤسسات ما لايزال يدعى ـ بشكل أساسي ـ «الفن الحديث» (الكتابة والرسم والنحت والدراما وصحف ومجلات الأقلية والمعارض وقاعات العرض الصغيرة ومسارح وسط المدينة) وبين الحصاد المؤثر لحواضر أواخر القرن العشرين في الفيلم والتلفزيون والراديو والموسيقى المسجلة. ومايزال المحللون المحافظون يقصرون مقولة «الفن» أو «الفنون» على تلك التقنيات والمؤسسات السابقة، التي هي على التصاق دائم بالحاضرة من حيث هي المركز الذي يستطيعون فيه إقامة أرضهم الصغيرة المحاطة بالأجانب من كل ناحية. أو هي التي يستطيعون فيها أن ينتشروا محققين «إنجازهم القومي». لكن هذا لا يكاد ينسجم مع تأكيدهم الثقافي الدائم على «حداثتهم»، حين يكون الوسيط الحديث بالفعل ذا طابع مختلف كل الاختلاف. ثانيا: إن الحاضرة نفسها قد اكتسبت معنى أكثر رحابة، تمثل في انتشار سوق منظم على مستوى العالم كله في هذه التقنيات الثقافية الجديدة، فليس كل تجمع حضري، أو حتى مدينة ـ عاصمة كبرى، يمكن أن يكتسب الطابع الثقافي على مستوى العالم. والحواضر ذات الفاعلية والتأثير ـ كما يتضح من استعارة الكلمة لتحديد العلاقات بين الأمم في عالم الاستعمار الجديد ـ إنما هي الحواضر الحديثة ذات التقدم التكنولوجي والاقتصادات المسيطرة.

إذن، فإن الاحتفاظ بمقولات مثل «حديث» و«حداثة» كي نصف جوانب من فن وفكر القرن العشرين المختلط وغير المتمايز، إنما هو أمر ينطوي ـ

في أفضل الأحوال ـ على مفارقة تاريخية، وفي أسوئها يبدو قديما مهجورا. والتفسير الذي يمكن أن يدوم هو ما يقوم على تحليل مركب، لكننا نستطيع أن نؤكد أهمية عناصر ثلاثة: أولا، إن هناك استمرارا فعليا للتقنيات والأشكال القديمة، ولكن مع توسع مختار بعناية لبعض التقنيات والأشكال الجديدة، وعلاقات خاصة تقوم بين فنون الأقلية من جانب، وما توفره الحاضرة من فرص وميزات من الجانب الآخر. ثانيا، هناك سيطرة ثقافية دائمة للحاضرة، من حيث قبضتها على دور النشر الأكثر جدية، وعلى الصحف والمجلات، وعلى المؤسسات الثقافية الرسمية، وبوجه خاص غير الرسمية. ووجه المفارقة الساخرة يتمثل في أن هذه التكوينات، في معظم الحالات وفيما يتعلق ببعض الجوانب المهمة، هي تكوينات متخلفة. فالأشكال الثقافية والفنية التي تضرب جذورها فيها هي لأسباب اجتماعية ـ خاصة في المعادلات التي تدعمها وتضع حدودها بين «الأقلية» و«الجماهير»، بين «الكيف» و«الشعبي» ـ إنما ترجع لحقبة أقدم، لحقبة أوائل القرن العشرين، التي تمثل عندهم «الحداثة المعمرة». ثالثا، وهو الأكثر جوهرية، أن النتاج المركزي لتلك الحقبة السابقة، ولأسباب يتعين علينا أن نستكشفها، إنما كان مجموعة جديدة من المفهومات «ذات الطابع العالمي الشامل»: جمالية وثقافية وسيكولوجية، تقف على النقيض تماما من المفهومات ذات الطابع نفسه لثقافات وحقب ومعتقدات محددة، لكنها ـ لهذه الكيفية ذاتها ـ تقاوم أي تخصيص أبعد، ينتج عن تغير تاريخي، أو اختلاف ثقافي أو اجتماعي، اقتناعا بـ «مطلق حديث» لا يخضع للتساؤل ويسري عبر الزمن، بالطابع العالمي الشامل للشرط الإنساني المستمر على الدوام.

وثمة طرق عديدة ممكنة للخروج من هذه الورطة الثقافية التي تمارس تأثيرا قويا الآن على مدى كامل من الفكر الفلسفي والجمالي والسياسي. أكثرها جدوى يتضمن تحليلا معاصرا في عالم مازال يتغير بوتيرة متسارعة. لكن من المفيد أيضا، في مواجهة تلك الحالة المثيرة للفضول من الركود الثقافي ـ وهي مثيرة للفضول لأنها حالة من الركود يتم تعريفها دائما في عبارات دينامية وتجريبية مشكوك في صحتها ـ أن نعمل على تحديد بعض عمليات تكوُّنها، وعلى أن نرى الحاضر وراء «الحديث»، عن طريق ملاحظة كيف تكوّن هذا «الحديث» بشكل مطلق في الماضي. ومن أجل هذا التعريف

فإن الحقائق المتعلقة بتطور المدينة إلى حضارة، ذات أهمية أساسية. ونحن نستطيع أن نرى كيف أن بعض الموضوعات في الفن والفكر قد تطورت كاستجابات خاصة لأنواع جديدة ومتسعة في مدينة القرن التاسع عشر، وسنرى بالتالي ـ وهي النقطة المركزية في هذا التحليل ـ كيف أن هذه الموضوعات قد مضت عبر عديد من التحولات الفنية الفعلية، تدعمها تلك المفهومات الجمالية ذات الطابع العالمي الشامل التي قدمتها (على نحو تنافسي) شروط حواضر معينة في أوائل القرن العشرين: لحظة بزوغ «الفن الحديث».

ومن المهم أن نؤكد أن بعض هذه الموضوعات التي تبدو حديثة، هي قديمة على نحو نسبي. ذلك أن التاريخ الأصيل لتلك الموضوعات كان متضمنا ـ في البداية ـ داخل الأشكال «قبل الحديثة» للفن، وتحت شروط معينة قادت إلى تغيرات فعلية وجذرية في الشكل. إن التاريخ الخفي إلى حد بعيد لشروط تلك التغيرات الداخلية العميقة هو الذي يجب علينا أن نفحصه، وإن جاء هذا الفحص ـ في معظمه ـ ضد تلك المفهومات «ذات الطابع العالمي الشامل» ذاتها.

وبهدف الإقناع، سأنتقي أمثلة تلك الموضوعات من الأدب الإنجليزي، الثري بهذه الموضوعات بوجه خاص. وقد مرت بريطانيا بالمراحل الأولى للتطور الصناعي والحضري في زمن باكر جدا، وعلى نحو مفاجئ تقريبا تم التوصل إلى موضوعات معينة لتستمر بعد ذلك. إذن فإن أثر المدينة الحديثة من حيث هي حشد من الغرباء قد ظهر، وبدا أنه سيستمر. هذا ووردزورث:

آه يا صاحبي! شعور واحد كان معي، وكان ينتمي
إلى هذه المدينة الكبرى، بحق مقتصر عليها:
دائما، في تلك الشوارع الطافحة بالبشر
كلما مضيت مع الحشد إلى الأمام، كنت أقول
لنفسي: «إن وجه كل إنسان
يمر إلى جواري، هو سر من الأسرار!»
هكذا، إذا أنا نظرت، أو توقفت عن النظر، مثقلا
بأفكار عن: ماذا وإلى أين ومتى وكيف

حتى تصبح الأشكال أمام عيني
انبثاق النظرة الثانية، كأنها مجاري الماء
فوق الجبال الراسخة، أو كما تبدو في الأحلام.
وكل ثقل الحياة المألوفة
الحاضر والماضي، الأمل، الخوف، كل ما قيل
كل قوانين الإنسان الفاعل، المفكر، المتكلم،
كل هذا يمضي عني، لا أعرفه، ولا يعرفني...[1]

ما هو واضح هنا هو التحول السريع من الحقيقة الدنيوية بأن الناس في الشارع المزدحم غير معروفين للمراقب. ونحن اليوم قد نسينا أن هذه كان لابد أن تمثل خبرة جديدة عند أولئك الذين اعتادوا الحياة المألوفة في القرى الصغيرة. إلى ما أصبح الآن تفسيرا مميزا للغرابة بوصفها «سرا من الأسرار». إن الطرائق العادية في إدراك الآخرين أصبحت ترى وقد أطاح بها انهيار العلاقات المعتادة وقوانينها: «فقدان ثقل الحياة المألوفة». ومن ثم فإن الآخرين يبدون الآن في «النظرة الثانية» أو، بشكل أكثر حسما، «كما في الأحلام»، وتلك نقطة مرجعية رئيسة في تقنيات فنية حديثة كثيرة تالية.

على ارتباط وثيق بهذا الموضوع الأول عن حشد الغرباء، يأتي موضوع ثان مهم عن الفرد الوحيد والمعزول داخل الحشد. ونستطيع أن نلاحظ شيئا من الاستمرار في هذين الموضوعين لبعض «الموتيفات» الرومانتيكية العامة: التفهم أو التقبل العام للأسرار أو الغموض، والأشكال المتطرفة والمقلقلة للوعي، وحدة التناقض في مقولة تحقيق الذات في العزلة. لكن ما حدث - في كل من الموضوعين - أن ثمة بيئة تبدو موضوعية - بالنسبة لهذه الشروط - قد تم تحديدها في المدينة الحديثة التي تزداد اتساعا وازدحاما. وثمة مئات الحالات، من جيمس ثومسون (James Thomson) إلى جورج جريسنج (George Grissing)، ومن بعدهما، تعكس هذا التحول البسيط من الأشكال السابقة للعزلة والاغتراب إلى موقعهما المحدد في المدينة. وقصيدة ثومسون «هلاك مدينة» (1857) يضع عنوان الموضوع بوضوح: «العزلة وسط مدينة كبرى»:

حبال التعاطف التي كان يجب أن تربطني

في تواصل عذب بأخوة الأرض
قد أحكمت شد وثاقي، ومايزال حولي مزيد من الإحكام
حتى شنقت وجودي الضائع في نوبة غضب.[2]

مرة ثانية، في قصيدته المعروفة أكثر «مدينة الليل المخيف» (1870)، هذا هو يقيم علاقة مباشرة بين المدينة وشكل من أشكال الوعي المنظم:

المدينة لليل، لكنها ليست للنوم
والنوم العذب ليس للعقل المرهق
فالساعات القاسية تدب كأنها أعوام أو عصور
والليل يبدو جحيما بغير نهاية. هذا العناء المروع
للفكر والوعي، الذي لا يتوقف أبدا
أو لا يتيح غيبوبة اللحظة، لكنه يتزايد
هذا، أسوأ من المحنة، يجعل أولئك التعساء مجانين...[3]

وثمة تأثير مباشر لثومسون في قصائد إليوت الأولى عن المدينة، لكن ما هو أكثر أهمية ـ بوجه عام ـ هو امتداد الارتباط بين العزلة والمدينة إلى الاغتراب بمعناه الذاتي الخالص: وهو مدى يمتد من الحلم أو الكابوس (وهو القوة الموجهة لقصيدة «هلاك مدينة») عبر تشوهات الأفيون أو الكحول، إلى الجنون الفعلي. وهذه الحالات كلها قد منحت مواقع اجتماعية مقنعة وعادية بشكل مطلق.

من الناحية الأخرى، فإن الاغتراب في المدينة قد يلقى اهتماما اجتماعيا أكثر منه سيكولوجيا. وهذا واضح في تفسير اليزابيث جاسكل (Elizabeth Gaskell) لشوارع مانشستر في «ماري بارتون»، وفي كثير من أعمال ديكنز خاصة في «دومبي وولده»، وفي عملي جيسنج «ديموس» و«العالم السفلي» (برغم أن الاهتمام هنا كان موجها بشكل أساسي نحو المراقب المعزول والمنسحق). وهذا الاهتمام كان إنجلز هو مصدره والمحرض إليه:

«إنهم يحتشدون واحدهم بجانب الآخر، كأنه ليس ثمة شيء مشترك بينهم، ولا شيء يربط بين أحدهم والآخر... وتصبح تلك اللامبالاة القاسية، وذلك الانعزال الخالي من الشعور لكل منهم داخل مصالحه الخاصة، أكثر الأمور مدعاة للكراهية والنفور، كلما زاد احتشاد أولئك الأفراد في مساحة محددة. ومهما زاد وعي المرء بعزلة الفرد وانحصاره داخل بحثه الضيق عن

ذاته، وبأن هذا هو المبدأ الأساسي في مجتمعنا في كل مكان، فليس ثمة مكان يبدو فيه هذا المبدأ سافرا وبلا حياء، وبمثل هذا القدر من الوعي بالذات، قدر ما يبدو هنا في حشود المدينة الكبيرة. إن تحلل النوع الإنساني إلى ذرات مفردة يبدو هنا في حدوده القصوى...».(4)

هذان البديلان للاهتمام بالاغتراب، الذاتي أو الاجتماعي، كثيرا ما يختلطان أو يتمازجان داخل التطور العام للموضوع. وبمعنى من المعاني، فإن موقعهما المزدوج داخل المدينة الحديثة قد ساعد على اجتياز ما كان يمكن أن يكون اختلافا حادا في موقع الاهتمام، برغم أن البديلين كليهما، واختلاطهما أو امتزاجهما، يشيران إلى اتجاهات ملحوظة في الفن الطليعي للقرن العشرين، بتوجهاته المختلطة حينا والمنقسمة حينا آخر نحو الذاتية المفرطة (بما فيها الذاتية من حيث هي خلاص أو استمرار) أو الثورة الاجتماعية أو بالأحرى الثورة الاجتماعية/الثقافية.

وثمة أيضا موضوع ثالث، يقدم تفسيرا مختلفا كل الاختلاف للغربة والاحتشاد، ومن ثم «عدم قابلية المدينة للاختراق». فمنذ 1751 لاحظ فيلدنج (Fielding) أن:

«من يفكر في مدينتي لندن ووستمنستر، مع التوسع الشاسع في ضواحيهما، وعدم الانتظام الرهيب في مبانيهما، والأعداد الهائلة من الحارات والأزقة والساحات والطرق الجانبية، لابد أن يعتقد بأن هذا كله هادف إلى تحقيق هدف الاختباء، وأن هذا الهدف لا يمكن أن يتحقق بوسائل أفضل...».(5)

كان هذا اهتماما مباشرا بالحقائق المتعلقة بجرائم المدن، وبقي هذا الاهتمام مستمرا. و«لندن المظلمة» أواخر القرن التاسع عشر، خاصة حي «الإيست إند»، كانت تعتبر عادة أحياء الجريمة. وكانت إحدى الاستجابات الأدبية المهمة لهذا هي ظهور شخصية البوليس السري أو المخبر في المدينة. وفي حكايات «شارلوك هولمز» التي كتبها كونان دويل (Conan Doyle) تتردد صورة الاختراق الذي يقوم به مخبر وحيد وعاقل لأحياء الجريمة المعتمة (التي يمكن أن ترجع لأسباب طبيعية خاصة مثل الضباب في لندن، ولكن أيضا لأسباب اجتماعية في تلك الأحياء المزدحمة التي تشبه المتاهة، والغريبة في العادة) في المدينة غير القابلة للاختراق. وقد استمرت هذه الشخصية

في صورة «العين الخاصة» في المدينة (كما أنها اصطلاح دقيق يعبر عن مكانها الأساسي في الوعي) التي لا يسودها الضباب.

من الناحية الأخرى، فإن فكرة «لندن المعتمة» يمكن إعطاؤها توكيدا اجتماعيا. ومما له دلالة هنا بالفعل أن استخدام الإحصاءات من أجل فهم مثل هذا المجتمع الحاشد والمركب إنما بدأ في مانشستر منذ 1830. وقد طبق بوث (Booth) أساليب المسح الإحصائي على حي «الإيست إند» في لندن في 1880. وثمة علاقة بين هذه الأشكال في البحث والرؤى البانورامية الشاملة في بعض روايات القرن العشرين (دوس باسوس وتريسيل Dos Passos, Tressel). وكان ثمة تفسيرات طبيعية داخل البيئة الحضرية، مرة ثانية مع التأكيد على الجريمة، في عديد من روايات 1890، كرواية موريسون (Morrison) ـ على سبيل المثال ـ «حكايات الشوارع الحقيرة» (1894). ولكن على وجه العموم فقد تأخر الأمر إلى 1930 حتى بدأ القاطنون الحقيقيون في تلك الأحياء المعتمة في تقديم رؤاهم هم، التي جاء معظمها في أشكال واقعية، وقد كانت تتضمن الفقر والقذارة، ولكن أيضا ـ وعلى تناقض حاد مع التفسيرات السابقة ـ حسن الجوار ووجود الجماعة، والتي مثلت بالفعل الاستجابات الحقيقية للطبقة العاملة.

وثمة موضوع عام رابع يمكن أن يرتبط بهذه الاستجابة الأخيرة الواضحة. فمن المثير للاهتمام أن ووردزورث لم ير فقط المدينة المؤدية للاغتراب، لكنه رأى أيضا إمكانات جديدة للوحدة:

وسط الحشود
في هذه المدينة العملاقة، كثيرا ما نرى
المشاعر وهي تنطلق، أكثر من أي مكان آخر
متيحة إمكان الوحدة بين البشر.(6)

وما يمكن رؤيته، غالبا عند ديكنز، كلون من الاتساق الخافت، يمكن رؤيته ـ عند ديكنز، وربما بشكل أكثر حسما عند إنجلز ـ بوصفه موقع الألوان الجديدة من التضامن الإنساني. إن الالتباس موجود من البداية، في النظر إلى الحشد الحضري باعتباره «جمهورا« أو جماهير»، وهو تغير مهم مقابل الكلمة القديمة «الغوغاء». إن الجماهير يمكن أن ينظر لها ـ في الواقع ـ على نحو ما جاء في تأكيد ووردزورث ـ بوصفها:

مثل الأرقاء، لم يتحرروا من السعي الوضيع
يعيشون وسط الفيض نفسه الذي لا ينتهي
من الموضوعات التافهة، وقد انصهروا وتقلصوا
إلى هوية واحدة...(7)

لكن «الجمهور» و«الجماهير» كانت لتصبح أيضا هي الكلمات البطولية التي تعمل على تنظيم الطبقة العاملة والتضامن الثوري. إن التطور الفعلي لأنواع جديدة من التنظيم الراديكالي في الحاضرة والمدن الصناعية على السواء، هو ما أبقى على هذا التأكيد الإيجابي الحضري.

موضوع خامس يمضي إلى ما وراء هذا كله، ولكن في الاتجاه الإيجابي نفسه. يمكن أن تكون لندن معتمة عند ديكنز، وأن تكون مدن الفحم عنده أشد إعتاما، ولكن برغم وجود الموضوع التقليدي - وكما يتضح عند ج.هـ. ويلز فيما بعد - المتمثل في الهروب إلى مكان أكثر براءة وسلاما في الريف، فإن ثمة تأكيدا خاصا لا يمكن تجنبه هو التأكيد على الحيوية والتنوع والتباين الذي يؤدي إلى التحرر، والحراك في المدينة. وكلما زاد تحسن الشروط الطبيعية للحياة في المدينة زاد هذا الإحساس قوة أكثر فأكثر. وفكرة المدينة قبل الصناعية وقبل الحضرية من حيث هي مكان للنور والتعليم، وهي أيضا مكان القوة والعظمة والفخامة، ستبقى مع تأكيد خاص على النور الحقيقي الطبيعي، وهذا ما يتضح في أبسط أشكاله في قصيدة لو جاليين (Le Gallienne) في 1890:

لندن، لندن، فرحتنا..
زهرة عظيمة تتفتح في المساء
مدينة عظيمة تشرق شمسها منتصف الليل
ويبدأ نهارها بعد أن ينتهي النهار
مصباح بعد مصباح، قبالة السماء
يفتح - فجأة - عينا مشرقة باسمة
تنثر الضوء على كلا الجانبين
وتتوهج زنابق الحديد على الشاطئ.(8)

وما يجب علينا تأكيده الآن أنه ليس استمرار هذه الموضوعات فقط، بل وتنوعها أيضا هو ما جعلها تمثل معظم «ريبرتوار» الفن الحديث. وبرغم أن

الحداثة يمكن تحديدها بوضوح كحركة متميزة، من حيث ابتعادها القصدي وتحديها الدائم للأشكال الأكثر تقليدية في الفن والفكر، إلا أنها تتميز أيضا ـ وبقوة ـ من حيث تنوعها الداخلي الهائل في المناهج والتوجهات. هي حركة قلقة لا يقر لها قرار، تدخل غالبا حلبة التنافس المباشر، نتيجة ابتكاراتها وتجاربها، تُعرف غالبا بما تعلن القطيعة معه أكثر مما تعرف بما تتوجه إليه على نحو بسيط. حتى مدى المواقع الثقافية الأساسية داخل الحداثة يمتد من التلهف لاعتناق الحداثة في أشكالها التكنيكية والميكانيكية الجديدة، إلى الارتباط ـ المكافئ في الدلالة ـ بأفكار الثورة الاجتماعية والسياسية، إلى الاختيار الواعي لثقافة الماضي أو للثقافات الغريبة كمصادر، أو على الأقل كشذرات ضد العالم الحديث، من تأكيد المستقبليين للمدينة إلى ارتداد إليوت ذي الطابع المتشائم.

كثير من عناصر هذا التنوع يجب ربطها بالثقافات والمواقف النوعية التي سيتم من داخلها تطوير ألوان مختلفة من العمل والتنظيم، برغم أن هذا ما يتم رفضه غالبا في إطار الأيديولوجية البسيطة للحداثة: فكل تجديد يتم ربطه مباشرة بذاته فحسب (كما أكدت المناهج النقدية الشكلية والبنيوية). لكن اختلاف الموقع والمنهج له لون آخر من الدلالة. فالموضوعات، من حيث تنوعها، تتضمن ـ كما رأينا ـ اتجاهات متعاكسة على طول الخط، ومناحي متباينة، إزاء المدينة وحداثتها، كانت متضمنة فيما سبق داخل أشكال فنية تقليدية نسبيا. إذن، فإن ما يبرز باعتباره جديدا، وبهذا المعنى المحدد باعتباره «حديثا»، إنما هو تلك السلاسل (بما فيها تلك السلاسل المتنافسة) من تحطيم الشكل. لكننا لو قلنا هذا فقط، لرجعنا مرة أخرى إلى داخل الأيديولوجيا متجاهلين استمرار الموضوعات من القرن التاسع عشر، عازلين ـ بالتالي ـ مسألة تحطيم الشكل، أو ارتكبنا ما هو أسوأ، وما حدث بالفعل في التواريخ الزائفة التالية، أعني ربط تحطيم الشكل بالموضوعات ذاتها، كما لو أن الجانبين هما على الدرجة نفسها من الجدة. فليست هي الموضوعات العامة في الاستجابة للمدينة وحداثتها ما تشكل أي شيء يمكن أن يطلق عليه وصف الحداثة على نحو صحيح، لكنها بالأحرى المواقع الجديدة والخاصة التي يشغلها فنانو ومثقفو هذه الحركة داخل البيئة الثقافية المتغيرة في الحاضرة.

ولعديد من الأسباب الاجتماعية والتاريخية، فإن حاضرة النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، قد انتقلت إلى بُعد ثقافي جديد تماما. لقد أصبحت أكبر من أي مدينة كبرى، أو حتى مدينة العاصمة في دولة مهمة، فقد أصبحت هي المكان الذي بدأت تتشكل فيه علاقات اجتماعية واقتصادية وثقافية جديدة، بمعنى يتجاوز المعنى القديم للمدينة والدولة، إنها مرحلة تاريخية متميزة، كانت تمتد وتنتشر، في النصف الثاني من القرن العشرين - من حيث الإمكان على الأقل - إلى العالم كله.

في المراحل الباكرة كان هذا التطور وثيق الصلة بالاستعمار، مع التركز الرهيب للثروة والقوة في العواصم الاستعمارية، والانفتاح الحضري على تنوع واسع من الثقافات الثانوية التابعة. لكنها كانت دائما أمرا أكبر من نظام الاستعمار التقليدي. وداخل أوروبا ذاتها، كان ثمة تفاوت واسع ملحوظ في درجة التطور، سواء داخل كل بلد على حدة، حيث اتسعت المسافات بين العواصم والأقاليم، اجتماعيا وثقافيا، أو في مراحل تطور الصناعة والزراعة، أو على مستوى الاقتصاد المالي والوسائل البسيطة لكسب العيش وأشكال السوق. بل وظهرت اختلافات أكثر خطورة بين الدول، مما أدى إلى تكوين تراتبية جديدة، لا تقوم على المعايير القديمة المتعلقة بالقوة العسكرية وحدها، بل تتعلق بمعايير التطور، ومن ثم التنوير والحداثة.

فضلا عن ذلك، ففي داخل كثير من مدن العواصم، خاصة داخل الحواضر الكبرى كان ثمة لون من التعقيد والتكلف في العلاقات الاجتماعية، تدعمه في أكثر الحالات أهمية - وباريس قبل أي شيء - حريات استثنائية في التعبير. هذه البيئة المعقدة والمفتوحة كانت تتناقض - على نحو حاد - واستمرار الأشكال التقليدية: الاجتماعية والثقافية والعقلية في الأقاليم وفي البلدان الأقل مرتبة في التطور. مرة ثانية، كان ممكنا تكييف ومواءمة كل مدى النشاط الثقافي لا في إطار تعقد الحواضر فقط، بل تنوعها واختلاطها كذلك، والمختلف كثيرا - في هذه الوجوه - عن الثقافات والمجتمعات التقليدية فيما وراءها.

إن الحاضرة كانت تؤوي الأكاديميات التقليدية الكبرى والمتاحف، بما فيها من تيارات وأفكار تقليدية، وكان تقاربها وسلطتها المسيطرة، يمثلان

معيارا وتحديا في آن واحد . ولكن أيضا، داخل هذا المجتمع الجديد، المفتوح، والمعقد والمتحرك، كان بوسع أي من الجماعات الصغيرة، التي تأخذ أي شكل من أشكال المعارضة أو الاختلاف أن تجد مواطئ قدم لها، بطرائق لم تكن لتتاح لو أن الفنانين والمثقفين الذين يشكلونها كانوا متناثرين في أرجاء مجتمعات أكثر تقليدية وانغلاقا. فضلا عن أنه وسط هذا الاختلاط في الحاضرة ـ والتي تميزت في مسار تطورها الرأسمالي والاستعماري بقدرتها على اجتذاب جماهير مختلطة كذلك، تنحدر من أصول اجتماعية وثقافية شديدة التنوع ـ وتركيزها للثروة، ومن ثم فرص الحماية، استطاعت مثل هذه الجماعات أن تأمل في اجتذاب ـ بل تشكيل ـ ألوان جديدة من المشاهدين. وفي المراحل الأولى كانت مواطئ الأقدام تلك مقلقلة في العادة محفوفة بالمخاطر. وثمة تناقض جذري بين تلك الجماعات المناضلة (والمتشاجرة والمتنافسة) التي أقامت فيما بينها ما أصبح يعرف اليوم ـ على وجه العموم ـ «بالفن الحديث»، من ناحية، ومؤسسات التمويل والتجارة، أكاديمية وتجارية، والتي نجحت في النهاية في تعميمها والتعامل معها، وكان الاستمرار هو استمرار أيديولوجية كامنة، ولكن يبقى ثمة اختلاف جذري بين جبلين: المجددين المناضلين، ثم المؤسسة الحداثية التي وحّدت ودعمت منجزاتهم.

إذن، فإن العامل الثقافي الحاسم في هذا التحول الحداثي هو طابع الحاضرة، وفق هذه الشروط العامة. ولكن حتى هنا فإن ما هو أكثر حسما هو أثرها المباشر في الشكل. وأكثر العناصر العامة أهمية في التجديدات التي لحقت بالشكل هو المتمثل في حقيقة الهجرة إلى الحاضرة، وليس بمقدورنا أن نؤكد أن معظم أولئك المجددين كانوا ـ بهذا المعنى المحدد ـ من المهاجرين. وعلى مستوى الموضوع فإن هذا يكمن وراء ما يبدو واضحا من عناصر الغربة والابتعاد، بل الاغتراب في الحقيقة التي تشكل ـ بانتظام ـ جانبا من هذا «الريبرتوار». ويبقى التأثير الجمالي الأكثر حسما على مستوى أعمق. إن الفنانين والكتّاب والمفكرين في هذه المرحلة، وقد تحرروا من ثقافتهم الوطنية أو الإقليمية، أو قطعوا ما بينهم وبينها، ووجدوا أنفسهم في علاقات جديدة تماما بلغات وطنية أخرى، أو تراث بصري وطني آخر، يواجهون ـ في الوقت ذاته ـ بيئة دينامية مشتركة، بعيدة كل البعد عن كثير

من الأشكال القديمة، فإنهم يجدون الجماعة الوحيدة المتاحة لهم هي جماعة الوسيط الذي اختاروه، والممارسات التي يقومون بها.

من هنا فإن اللغة أصبحت تدرك على نحو مختلف كل الاختلاف. إنها لم تعد كما كانت بالمعنى القديم عادية وحيادية، لكنها أصبحت - بطرائق عديدة - تحكمية واصطلاحية. وعند المهاجرين بوجه خاص، بلغتهم الثانية الجديدة المشتركة، أصبحت اللغة أكثر وضوحا من حيث هي وسيط، وسيط يمكن تشكيله وإعادة تشكيله، بأكثر مما هي عادة اجتماعية. حتى في نطاق اللغة الوطنية فإن العلاقات الجديدة للحاضرة، والاستخدامات الجديدة التي لا مهرب منها في الصحف والإعلانات المتناغمة معها، قد فرضت ألوانا جديدة من الغرابة وأقامت مسافات، وخلقت وعيا جديدا بالتقليد أو الاصطلاح، ومن ثم بالتغير، لأنه تقليد مفتوح الآن. وقد كانت هناك دائما ضغوط قوية باتجاه اعتبار العمل الفني صنعة أو سلعة، لكن هذه الضغوط زادت قوتها الآن، وأصبحت ضغوطا مشتركة أكثر تعقيدا في الحقيقة، ذلك أن الصور المرئية السائدة والأساليب المتعلقة بالثقافات الخاصة، لم تختف، ولا اختفت اللغات الوطنية، ولا الحكايات الوطنية، ولا الأساليب الوطنية في الموسيقى والرقص، لكن أصبح عليها جميعا أن تمر خلال بوتقة الحاضرة، ولم تكن هذه البوتقة - في الحالات المهمة - مجرد إناء للصهر، لكنها أصبحت عملية قوية بالغة الإثارة بصريا ولغويا لحسابها الخاص، ومنها بزغت أشكال فنية جديدة ومهمة.

في الوقت ذاته، وفي إطار انفتاح الحاضرة وتعقدها، لم يكن ثمة مجتمع تشكل واستقر بحيث يمكن أن ترتبط به هذه الألوان الجديدة من العمل. كانت العلاقات مع ذات العملية الاجتماعية المفتوحة والمعقدة والديناميية، وكان الشكل الوحيد سهل المنال لهذه الممارسة هو التأكيد على الوسيط، وأصبح هذا الوسيط - وعلى نحو غير مسبوق - محددا للفن. على طول مدى واسع ومنوع من الممارسة، أصبح شأن الوسيط، وما يمكن عمله بهذا الوسيط، هو المسيطر. فضلا عن ذلك، جنبا إلى جنب الممارسة، ظهرت قضايا نظرية من النوع ذاته، كان أكثرها وضوحا علم اللغة الجديد، ولكن أيضا بدأت الجماليات الجديدة في دلالة الشكل والبناء توجه وتدعم وتؤازر وتوصي. إلى هذا الحد كان الإصلاح الثقافي الشامل مكتملا تقريبا، لدرجة

أنه، على المستويات التي تعنينا مباشرة هنا ـ الإصلاحات الحضرية التالية في التعليم والممارسة ـ أصبحت الأفكار التي كانت تعد هامشية ومعارضة بجسارة ـ بدورها ـ معتقدات يقينية، برغم بقاء المسافة واسعة بين كل منهما وبين الثقافات والشعوب الأخرى. مرة ثانية، كان مفتاح هذا الاستمرار هو الشكل الاجتماعي للحاضرة، لأن حقائق الحراك المتزايد والتنوع الاجتماعي، التي تمر عبر السيطرة الدائمة لمراكز حضرية معينة، وما يرتبط بهذا من القلقلة وافتقاد اليقين بالنسبة لكل ألوان التطور الاجتماعي والثقافي الأخرى، أدى هذا كله إلى انتشار كاسح للأشكال الحضرية في الإدراك، سواء كانت داخلية أو مفروضة من الخارج. وكثير من الأشكال المباشرة وعمليات الإعلام المرتبطة بمرحلة الأقلية في الفن الحديث، أصبحت ـ بالتالي ـ ملحوظة باعتبارها التيار العام لتواصل الأغلبية، خاصة في الأفلام (وهو شكل فني تم خلقه، في كل الحالات المهمة، عن طريق هذه الإدراكات ذاتها) وفي الإعلان.

من الضروري، إذن، فحص التنويعات الكثيرة لهذه المرحلة الحاسمة والحديثة للممارسة والنظرية، بكل تعقد تفاصيلها. لكن الوقت قد حان أيضا لفحصها عن طريق شيء ينتمي لإحساسها الخاص بالغرابة والمسافة، لا بتلك الأشكال المريحة والتي تم قبولها داخليا عن طريق إدماجها وتطبيعها. وهذا يعني ـ قبل كل شيء ـ رؤية الحاضرة الاستعمارية والرأسمالية من حيث هي شكل تاريخي محدد، عبر مراحل مختلفة: باريس، لندن، برلين، نيويورك. وهذا يعني أيضا النظر إليها، بين الحين والحين، من خارج الحاضرة ذاتها، من المناطق النائية المحرومة، حيث تتفاعل قوى مختلفة، ومن العالم الفقير الذي ظل دائما خارج نطاق نظم الحاضرة. لكن هذه الحاجة لا تعني الانتقاص من أهمية الأعمال الفنية والأدبية الكبرى التي تشكلت في داخل الإدراكات الحضرية. غير أن هناك مستوى واحدا تجب معارضته بالتأكيد هو تفسير الحاضرة لعملياتها الخاصة على أنها حقائق كونية تشمل العالم كله.

ولا يمكن لأحد إنكار قوة تطور الحاضرة، إنكار وجوه الإثارة والتحدي في عملياتها المعقدة للتحرير والاغتراب، الاتصال والغربة، الإثارة وتحديد المعايير، التي ماتزال كلها متاحة وفاعلة. لكن ما يجب ألا يبقى هو الاستمرار

في تصوير تلك العمليات الخاصة والتي يمكن تقصيها باعتبارها تشمل العالم كله، لا في التاريخ فقط، بل كما لو كانت فوق التاريخ ومتجاوزة له. إن صياغة المفهومات العالمية الحداثية ـ في كل حالة على حدة ـ أمر مفيد لكنه ناقص، وهو في النهاية خادع منطو على مغالطة، وهو استجابة لشروط خاصة تتمثل في الحصار والسقوط والانهيار والإحباط. وإنما عن طريق النفي الضروري لتلك الشروط، والغرابة المثيرة لشكل اجتماعي جديد وغير مقيد (هكذا بدا)، حدثت تلك الوثبة المبدعة إلى المفهوم العالمي الوحيد المتاح ـ في المادة الخام والوسيط والعمليات جميعا ـ على نحو مدهش ومؤثر.

على هذا المستوى، كما على بقية المستويات ـ «التحديث» على سبيل المثال ـ تنتمي المفهومات العالمية المفترضة إلى مرحلة من التاريخ سبقتها مراحل خلاقة، وتلتها مراحل خلاقة كذلك. وفي حين تظل المفهومات العالمية تلقى القبول من حيث هي إجراءات ثقافية معيارية، فإن الإجابات تأتي مدهشة على نحو ما تحدد الأسئلة. ولكن من السمات المميزة لأي مرحلة ثقافية كبرى أن ترفع قضاياها المحلية والمحددة إلى مستوى المفهومات ذات الطابع العالمي. وهذا الذي رأته الحداثة بوضوح في الماضي الذي كانت ترفضه، أصبح الآن صحيحا بالنسبة لها. أما ما سيتلوها فيظل غير يقيني وغير مؤكد، من حيث إنه مايزال في مراحله الأولية. لكننا نستطيع أن نستبق القول إن المرحلة التي عزلت فيها الغرابة الاجتماعية الفن بوصفه مجرد وسيط، لابد لها أن تنتهي حتى في داخل الحاضرة، وأن تخلف وراءها ـ من أكثر مراحلها فاعلية ـ آثارها الثقافية الجديدة، وأكاديمياتها التي ستصبح ـ بدورها ـ أهدافا للتحدي.

3 طرائق الطليعة

في يناير 1912 تقدمت مسيرة تحمل المشاعل، على رأسها أعضاء «كوميونة عمال ستوكهولم»، تحتفل بعيد الميلاد الثالث والستين لأوجست سترينبرج، كانوا يرفعون الأعلام الحمراء وينشدون الأغنيات الثورية.

وليست هناك لحظة أفضل من هذه لتصوير طابع التناقض فيما يطلق عليه الآن على أنحاء مختلفة (ومختلطة أيضا) «الحركة الحداثية للطليعة». وعلى مستوى بسيط، لا يبدو التهليل لسترينبرج مدهشا، فقبل ثلاثين عاما قدم سترينبرج نفسه، على نحو بلاغي، بأنه «ابن الخادم»، وأعلن أنه في زمن الثورة الاجتماعية سيقف في صف أولئك القادمين من أسفل وبأيديهم السلاح. وفي إحدى قصائده يعارض شوارتز مخترع البارود ليستخدمه الملوك في قهر شعوبهم، ونوبل مخترع الديناميت، كتب:

أنت، يا شوارتز، لك طبعة صغيرة منشورة
لحساب النبلاء وبيوت الأمراء!
وأنت، يا نوبل، نشرت طبعة شعبية كبيرة.
تتجدد دائما في مئات ألوف النسخ!

والاستعارة من عملية النشر توضح الارتباط

بين الكاتب الراديكالي، التجريبي، الشعبي، والطبقة الثورية الناهضة. مرة أخرى، منذ 1909، رجع إلى موضوعات شبابه الراديكالية، فهاجم الأرستقراطية والثراء والعسكرية والمؤسسة الأدبية المحافظة. وجاء هذا الربط بين الأعداء ذا دلالة مميزة.

لكن أشياء مختلفة كل الاختلاف قد حدثت في السنوات التي تفصل بين العهدين. إن الرجل الذي كتب «إنني أصبح في بعض الأحيان متوحشا تماما، أفكر في جنون العالم...»[1]، هو نفسه الذي كتب: «إنني منشغل بالثورة على نفسي، والقشور تتساقط أمام عيني...»[2]. إن هذا التحول هو الذي سنتعرفه مرة أخرى في لحظة حاسمة من الفن الحديث، وهي نفسها التي أتاحت لنيتشه في 1888 أن يكتب عن مسرحية «الأب» لسترينبرج: «لقد أذهلني فوق كل حد أن أجد عملا يتضمن مفهومي للحب... والحرب بكل ما تعنيه، والكراهية المميتة بين الجنسين قانونه الأساسي. وقد تم التعبير عنه على هذا النحو الرائع...»[3]. وقد أكد سترينبرج هذا الاعتراف المتبادل: «نيتشه عندي هو الروح الحديثة التي جرؤت على أن تبشر بحقوق الأقوياء والحكماء ضد الحمقى والصغار (الديموقراطيين)»[4]. لكن هذه ماتزال راديكالية، بل هي في الحقيقة عنيفة وجسورة. وليس الأمر هو أن الأعداء قد تغيروا، وأصبحوا الآن يحددون بأصحاب تلك الميول التي كانت حتى ذلك الحين داعية للتحرر، والتقدم السياسي والتحرر الجنسي واختيار السلام في مواجهة الحرب، بل إن الأعداء القدامى قد اختفوا وراء هؤلاء. الحقيقة أن الأقوياء أصحاب السلطة هم الذين يحملون اليوم بذور المستقبل: «إن تطورنا يهدف إلى حماية الأنواع القوية ضد الأنواع الضعيفة، وتلك العدوانية السائدة الآن بين النساء تبدو لي عرضا من أعراض تدهور النوع الإنساني...»[5]. إن اللغة المستخدمة هي لغة «الداروينية الاجتماعية»، لكننا نستطيع أن نميز استخدامها في أوساط أولئك الفنانين الراديكاليين عن التبريرات المبتذلة نسبيا لنظام اجتماعي جديد صلب (هزيل)، التي يقدمها المدافعون المباشرون عن الرأسمالية. وما تبزغ في الفنون هي «داروينية ثقافية»، وفي ضوئها فإن الأرواح الراديكالية القوية والجسورة إنما هي «الإبداع» الحقيقي للجنس البشري، ومن ثم فإن الأمر ليس مجرد عدوان على ما هو ضعيف: الديموقراطيين ودعاة السلام والنساء، بل على مجمل

النظام الاجتماعي والأخلاقي والديني. و«تدهور النوع الإنساني» يُعزى إلى المسيحية، وسترينبرج يستطيع أن ينادي بنيتشه باعتباره «النبي الذي سيطيح بأوروبا ومملكة المسيحية...»[6].

ونعود مرة أخرى لننظر إلى هؤلاء الذين يحملون المشاعل والأعلام الحمراء من «كوميونة العمال». إن من المهم - حسب لون من ألوان التحليل - أن نتقصى تلك التبدلات في الموقف، أو في الحقيقة التناقضات، داخل الأفراد المعقدين أنفسهم. ولكن من أجل أن نفهم التعقيدات الأكثر عمومية في طرائق الطليعة، علينا أن ننظر إلى ما وراء أولئك البشر كأفراد، إلى التتابع العنيف للحركات الفنية والتكوينات الثقافية التي شكلت التاريخ الفعلي للحداثة، وبالتالي للطليعة في كثير جدا من بلاد أوروبا. إن بزوغ تلك الجماعات الواعية بذاتها، التي لها أسماء أو التي أطلقت على نفسها الأسماء، هو مؤشر رئيسي لتلك الحركة بالمعنى الواسع للكلمة.

ونستطيع أن نميز ثلاث مراحل رئيسية كانت تتطور بسرعة أواخر القرن التاسع عشر. في البدء كان ثمة جماعات مجددة تعمل على حماية ممارساتها داخل السيطرة المتنامية لسوق الفن، وضد لا مبالاة الأكاديميات الرسمية. وقد تطورت هذه إلى بديل تمثل في تجمعات أكثر راديكالية من حيث التجديد، تعمل على توفير التسهيلات اللازمة لإنتاجهم وتوزيعه وإشاعته. وأخيرا تحولت إلى تكوينات معارضة تماما، مصممة ليس فقط على تنمية إنتاجها، بل كذلك مهاجمة أعدائها في المؤسسات الثقافية، ومن ورائهم كل النظام الاجتماعي الذي حاز أعداؤهم السلطة فيه، وراحوا يمارسونها ويعيدون إنتاجها. ومن ثم أصبح الدفاع عن لون خاص من الفن يعني - في المقام الأول - إدارة ذاتية أو استقلالا لنوع جديد من الفن، ثم هجوما - على نحو حاسم - باسم هذا الفن على نظام اجتماعي وثقافي شامل.

وليس من السهل تحديد فروق بسيطة بين «الحداثة» و«الطليعة»، خاصة أن كثيرا من استخدامات هذين العنوانين إنما يتسم بطابع استعادي. لكننا نستطيع أن نضع فرضا عاملا هو أن الحداثة يمكن أن تبدأ مع النمط الثاني الذي تتخذه الجماعة، أي البديل المتمثل في الفنانين والكتاب الأكثر راديكالية من حيث التجديد والتجريب، أما الطليعة فتبدأ مع الجماعات

في النمط الثالث أي نمط المعارضة التامة. إن الاستعارة العسكرية القديمة لمعنى الطليعة، بدأ استخدامها في الفكر السياسي والاجتماعي منذ السنوات المتأخرة في 1830، وكانت تتضمن وضعا معينا داخل تقدم إنساني عام، أما الآن فقد أصبحت تتصرف مباشرة إلى تلك الحركات المناضلة الجديدة، حتى لو أنكرت عناصر التقدمية المعترف بها. ولقد اقترحت الحداثة لونا جديدا من الفن، ولونا جديدا من العالم الاجتماعي والإدراكي، أما الطليعة، العدوانية المهاجمة منذ البداية، فقد نظرت إلى ذاتها باعتبارها اختراقا للمستقبل، وأعضاؤها لا يحملون رسالة تم تحديدها مرارا وتكرارا، لكنهم المناضلون من أجل إبداع سيعيد بعث الإنسانية وتحريرها.

هكذا، فقبل عامين من بيعة كوميونة العمال لسترينبرج، كان المستقبليون قد أذاعوا بياناتهم في باريس وميلانو. وفيها نلمس بوضوح أصداء سترينبرج ونيتشه في 1880، وبلغة الداروينية الثقافية نفسها، فالحرب هي النشاط الضروري للأقوياء، والسبيل إلى صحة المجتمع. وتم تعريف النساء من حيث هن أمثلة للضعفاء الذين يعوّقون الأقوياء. لكن هناك الآن لون جديد من النضال الثقافي: «هيا... اشعلوا النار في رفوف المكتبات... حولوا القنوات كي تغرق المتاحف... هيا... افسحوا الطريق لمشعلي الحرائق المبتهجين بأصابعهم المتفحمة... ها نحن هنا... ها نحن هنا...!»[7] إن التوجهات هنا ذات خصوصية أكثر، لكننا نستطيع أن نتذكر، ونحن نستمع إليهم، احتفال سترينبرج بالديناميت في «طبعة شعبية كبيرة...»، عدا هذه، فإن عنفه كان دائما مرتبطا بأولئك «القادمين من أسفل، والأسلحة في أيديهم...»، وهي صورة مركزية وتقليدية للثورة. وثمة اختلاف ذو دلالة في التزام المستقبليين بما يبدو - للوهلة الأولى - مثيلا لهذه الحركة: «سوف نغني وسط الحشود الضخمة المستثارة بالعمل والمتعة والانطلاق... بمد وجزر الثورة متعددة الألوان والأصوات...»[8]، وكل من له اهتمام بملاحظة الفروق الدقيقة في الحديث عن الثورة، حتى زماننا هذا، سيدرك التغيير، وسيتعرف أيضا على عناصر الخلط والاختلاط في هذه الصيحات المتكررة المنادية بالثورة، وكثير منها سيصبح تحت ضغوط التاريخ التالي - لا مجرد بدائل، بل خصوم سياسيون حقيقيون.

وكانت الدعوة المباشرة للثورة السياسية القائمة على حركات العمال،

ناهضة خلال هذه الفترة ذاتها، واختلطت دعوة المستقبليين لتحطيم «التراث» مع الدعاوى الاشتراكية لتحطيم مجمل النظام الاجتماعي القائم. غير أن «الحشود الضخمة المستثارة بالعمل والمتعة والانطلاق... بمد وجزر الثورة متعددة الألوان والأصوات» هذه، في حين أنها تبدو مختلطة - وهي بالفعل كذلك، خاصة مع ميزة الإدراك المتأخر للأحداث - إلا أنها بعيدة كل البعد عن العالم الذي تسعى إليه الأحزاب المنظمة تنظيما صارما، التي تستخدم الاشتراكية العلمية لتحطيم الذين يملكون القوة حتى الآن، وتحرير الذين لا يملكونها. وتحمل المقارنة كلا الوجهين: ففي مواجهة الطريق الوحيد للثورة البروليتارية ثمة «الفيض متعدد الألوان والأصوات»، والحشود الضخمة المستثارة... بالانطلاق تحمل كل عناصر الالتباس بين الثورة والمهرجان. فضلا عن ذلك، وهذا أمر بالغ الأهمية، ورغم التطور الكامل فيما بعد، فثمة اختلاف حاسم بين الدعوة إلى تراث العقل من جانب، والاحتفال الجديد بالإبداع الذي يلتمس الكثير من مصادره فيما هو ليس عقلانيا، في اللاشعور الذي اكتسب حديثا أهمية كبيرة، وفي شذرات الأحلام، من الجانب الآخر. والأساس الاجتماعي الذي بدا منصهرا موحدا في تكريم كوميونة العمال لسترينبرج - الكاتب الذي اكتشف بقوة تلك المصادر اللاشعورية - يمكن الآن مناقضته بقوة كذلك: في الطبقة العاملة المنظمة، بوحدتها وأحزابها المنضبطة، والحركة الثقافية المرتبطة ارتباطا حيا بأفراد أحرار عاملين على تحرير الآخرين، غالبا ما يكونون هامشيين عن عمد.

إن ما كان يُعد «حديثا»، وما كان «طليعيا» في الحقيقة، أصبح اليوم قديما نسبيا. وما يتكشف عن أعماله ولغته المستخدمة، حتى في أقصى حالات قوتها، هو مطابقتها لفترة تاريخية، لم تنبثق عنها تماما بأي حال. وما نستطيع أن نحدده اليوم في سنواتها الأكثر فاعلية وإبداعا، وما هو وراء كل أعمالها، هو مدى واسع من التباين، ومناهج وممارسات فنية سريعة التغير، وفي ذات الوقت، مجموعة من الأوضاع والمعتقدات لها دوام نسبي.

وقد سبق أن لاحظنا مسألة التأكيد على الإبداع، ومن الواضح أن هذه كانت لها سابقاتها في عصر النهضة، ثم لاحقاتها في الحركة الرومانتيكية، حين ابتكر هذا التعبير - وكان يُظن للوهلة الأولى أنه تعبير صائب - ثم استخدم بكثافة. وما يميز هذا التأكيد في الحداثة والطليعة معا هو تحدي

التراث ثم رفضه رفضا عنيفا، والتصميم على القطيعة الكاملة مع الماضي. وفي كلتا المرحلتين السابقتين، كانت ثمة دعوة قوية ـ وإن بطرائق مختلفة ـ للإحياء. فالفن والتعليم وحياة الماضي، كانت كلها مصادر وحوافز لإبداعية جديدة، في مواجهة نظام سائد، منهك ومشوه. وقد ظل هذا قائما حتى فترة متأخرة، حتى ظهرت الحركة البديلة المتمثلة في «ما قبل الرفائيلية Pre-Raphaelites»، وكانت حداثة واعية في وقتها، تقوم على رفض الحاضر والماضي القريب، لكن هناك ماضيا أبعد، منه يمكن إحياء الإبداع. لكن ما نعرفه اليوم باسم الحداثة، والطليعة على وجه اليقين، قد غيّر هذا كله، فالإبداع كله في الخلق الجديد، في التكوين الجديد، وكل ما هو أكاديمي أو تقليدي، حتى النماذج التي تعلمناها، إنما هو معاد للإبداع، تجب إزاحته جانبا.

صحيح أنه ـ كما كان الأمر في الحركة الرومانتيكية ودعوتها إلى فن الشعب أو فنون الشعوب المهمشة ـ كان ثمة خط مرجعي جانبي: فن ينظر إليه كبدائي أو غريب لكن به طاقة إبداعية قوية، والآن، في ظل نظام استعماري أكثر تطورا، أصبح متاحا من مصادر أكثر تنوعا، من آسيا وأفريقيا، وهو في حركات عدة مختلفة، داخل هذا المدى الإبداعي الهائج، لا يعتبر فقط أمثلة واجبة الاحتذاء، بل أشكالا يمكن أن تكون جزءا من نسيج الحداثة الواعية. هذه الدعوات نحو «الآخر» ـ المتمثل في الحقيقة في فنون بلغت مدى رفيعا من التطور في مواقعها ـ اقترنت بالارتباط الكامن بـ «البدائي» و«اللاشعوري». في الوقت ذاته، وهذا مميز بوضوح في التنافس بين الحركات المختلفة، هناك بالفعل تأكيد غير مسبوق على أكثر السمات وضوحا في العالم الحضري الصناعي الحديث: المدينة، الآلة، السرعة، المكان، الهندسة الخلاقة، «بناء» المستقبل. ولا يمكن للتناقض مع التأكيد الرومانتيكي المركزي على الإبداعية الروحية والطبيعية أن يكون أكثر وضوحا مما هو عليه هنا.

وثمة أمر أكثر أهمية من حيث ارتباطه بطرائق تلك الحركات الجديدة، وهو أن مدى هذه الحركات إنما يعمل في عالم اجتماعي مختلف كل الاختلاف. إلى جانب التأكيد على الإبداع ونبذ التراث يجب أن نضيف عاملا ثالثا مشتركا: إن كل هذه الحركات ـ ضمنا أو صراحة في معظم

الأحيان ـ تعلن أنها معادية للبورجوازية. والحقيقة أن «البورجوازية»، بكل المدى الثري من المعاني الذي تحتويه الكلمة، تصبح هنا مفتاحا لفهم الجماعات العديدة التي تعلن عداءها لها. مدارس وحركات يتبع بعضها بعضا، تختلط ـ وغالبا ما تتشظى إلى كثرة من المذاهب (isms)، داخلها أفراد متميزون، ذوو فرادة، يعملون على مشاريعهم الفريدة المستقلة، المترابطة فيما بينها من خلال عمل المؤرخ، لكنها تمارس دائما باعتبارها منعزلة وعازلة. لقد تم الوصول إلى حلول تقنية منوعة، في كل الفنون، لمشاكل تم التأكيد عليها حديثا في التمثيل والقص، وإلى طرائق تمضي إلى ما وراء تحديد القصد والشكل. وبالنسبة لكثرة من الفنانين والكتاب العاملين، كانت هذه الاعتبارات العملية والمناهج الفعلية في فنونهم تشغل المكان الأول من تفكيرهم. صحيح أنهم أحيانا يبدون منعزلين كدليل على فرادة الفن ونقائه. ولكن أيا ما كان الطريق الذي يتم انتهاجه، فإن هناك شيئا واحدا يبقى ضده. وسواء تصرفت على نحو عدائي أو لا مبال أو حتى بذيء ومبتذل، فإن البورجوازية تظل هي الكتلة التي يتعين على الفنان المبدع إما أن يتجاهلها ويراوغها ويدور حولها، وإما ـ وهذا ما تزايد كثيرا ـ أن يصدمها ويزدريها ويهاجمها.

وليس ثمة مسألة أكثر أهمية في فهمنا لهذه الجماعات الحديثة من التباس كلمة «البورجوازية». هذا الالتباس الكامن التباس تاريخي، من حيث اعتماده على تغير الموقع الطبقي الذي ننظر منه إلى البورجوازية، فبالنسبة للبلاط الملكي والأرستقراطية، فإن البورجوازية تتسم بأنها دنيوية ومبتذلة، مدّعية اجتماعيا، لكنها ضيقة التفكير وأخلاقية وفقيرة الروح. وبالنسبة للطبقة العاملة حديثة التنظيم، فلم يكن الفرد البورجوازي الذي يجمع بين الأخلاق التي تعمل لمصلحته، والرفاهية التي تريحه، هو الذي يشغل مكان الصدارة، بل البورجوازية كطبقة تضم أصحاب الأعمال والمسيطرين على المال.

ولم يكن أغلب الفنانين والكتاب والمثقفين ينتمون إلى تلك المواقع الطبقية الثابتة والمحددة. لكنهم، بوسائل مختلفة ومتغيرة، يمكن أن يختلطوا بدعاوى كل من الطبقتين ضد الرؤية البورجوازية للعالم. كان هناك التجار وباعة الكتب الذين كانوا ـ في نطاق السوق الثقافي المسيطر حديثا ـ يتعاملون مع

الأعمال الفنية كسلع بسيطة، تتحدد قيمتها بنجاحها أو فشلها التجاري. ويتداخل الاحتجاج ضد هذه الممارسة مع النقد الماركسي لإنقاص قيمة العمل وتحويله إلى سلعة تجارية. والجماعات الفنية البديلة والمعارضة كانت محاولات دفاعية للمضي إلى ما وراء السوق، وهو ما يتماثل على نحو ما مع تطوير الطبقة العاملة للمساومة الجماعية. وهكذا يمكن أن يكون هناك، على الأقل، تماه سلبي بين العامل الذي يقع عليه الاستغلال والفنان الذي يقع عليه الاستغلالً، برغم أن إحدى النقاط المركزية في دعواهم ضد هذا التعامل مع الفن، كانت تتمثل في أن العمل الإبداعي إنما هو شيء أكثر من العمل البسيط، ومن ثم فإن قيمه الثقافية والروحية - أو قيمه الجمالية بالتالي - تنتهك حين تنتقص قيمة العمل. من هنا يمكن النظر إلى البورجوازية - في ذات الوقت أو بالتبادل - كما تراها الأرستقراطية من حيث ابتذالها وضيق أفقها وأخلاقياتها وفقرها الروحي.

وثمة تنويعات لا حصر لها على تلك الدعاوى الأساسية المتميزة ضد البورجوازية. أما كيف ظهر كل مزج أو تنويع في مجال السياسة، فهو أمر يعتمد - بشكل حاسم - على الاختلافات في التكوينات الاجتماعية والسياسية للبلاد الكثيرة التي كانت تلك الحركات نشطة فيها، لكنه يعتمد أيضا - وبوسائل يصعب تحليلها تماما - على النسب المختلفة للعناصر في الموقف المعادي للبورجوازية.

في القرن التاسع عشر، كان العنصر المستمد من نقد الأرستقراطية هو الأقوى على نحو أكثر وضوحا، لكنه لقي صيغة استعارية لحسابه الخاص، ظلت باقية - على نحو يثير الأسى - حتى القرن العشرين، وتقبلها حتى أبعد الناس احتمالا عن تقبلها، وهي التي تتمثل في الزعم - أو التأكيد في الحقيقة - بأن الفنان هو الأرستقراطي الأصيل، أو أن عليه - بالمعنى الروحي - أن يكون أرستقراطيا كي يكون فنانا. وتشكل قاموس بديل حول هذا التأكيد، من قول أرنولد (Arnold) بالتمييز الثقافي «الباقي»، إلى قول مانهايم (Mannheim) بحيوية الإنتلجنسيا غير الملتزمة، ثم ما هو أكثر إمعانا في الفردية المتمثل في تلك المقولة - التي تحولت أخيرا إلى طقس - عن «العبقري» و«السوبرمان». ومن الطبيعي أن تكون البورجوازية وعالمها موضع عداء واحتقار من جانب هذه المواقع، لكن هذا التأكيد كان غالبا ما يمتد إلى

إدانة شاملة «للجماهير» التي هي وراء كل الفنانين ذوي الأصالة: الآن لم تعد البورجوازية وحدها، بل أيضا الجمهور الجاهل الذي يقف بعيدا عن أن يبلغه الفن، أو هو معاد له بوسائل مبتذلة. وأي فضالة باقية من الأرستقراطية الحقيقية يمكن أن تضم بين حين وآخر إلى هذا اللون من النقد والإدانة: أولئك البرابرة الدنيويون الذين يشغلون، خطأ وعلى نحو عدائي، مكان الأرستقراطيين الحقيقيين المبدعين.

من الناحية الأخرى، فإن الطبقة العاملة والحركات الاشتراكية والفوضوية كانت تعمل على تطوير نقدها الخاص، وفيه تعرّف البورجوازية من حيث هي منظم للرأسمالية ووكيل عنها أو عميل لها، ومن ثم فهي المصدر المحدد للانتقاص من كل القيم الإنسانية الشاملة، بما فيها قيم الفن، وإخضاعها لمنطق المال والتجارة. من هنا لاحت فرصة أمام الفنانين كي ينضموا أو يدعموا حركة عريضة نامية يمكن أن تطيح بالمجتمع البورجوازي وتحل محله. وهذا ما يمكن أن يأخذ شكل تماهٍ سلبي بين الفنانين والعمال. فكل من الجماعتين هي في الواقع مستغلة ومقهورة، أو في أحيان نادرة يأخذ شكل التماهي الإيجابي، وفيه يلتزم الفنانون - في فنهم وخارجه - بالقضايا الكبرى للشعب أو للعمال.

إذن، ففي داخل مواقف الشجب للبورجوازية، والتي تبدو للوهلة الأولى متقاربة على نحو وثيق، هناك بالفعل مواقف تختلف اختلافا جذريا، يمكن أن تؤدي في النهاية - نظريا وتحت ضغط الأزمات السياسية الفعلية - إلى سياسات ليست مختلفة فقط لكنها متعارضة على نحو مباشر: إلى الفاشية أو إلى الشيوعية، إلى الديمقراطية الاجتماعية أو إلى المحافظة وطقس الامتياز.

هذا المدى المتزامن قد أكمله - على أي حال - المدى مزدوج الزمن للبورجوازية الحقيقية: في المراحل الباكرة كان ثمة تأكيد لأهمية المؤسسة التجارية المستقلة المنتجة، المتحررة من قيود نظم الدولة، المتمتعة بالأولوية والامتياز، وكان هذا في الممارسة يتسق ورغبات وشروط حياة كثير من الفنانين، الذين كانوا في هذا الموقع على وجه التحديد. ومن ثم لا يعود مدهشا أن يصبح عدد كبير من الفنانين - من بينهم، للسخرية، طائفة من فناني الطليعة في مراحل عملهم الأخيرة - بورجوازيين طيبين وناجحين

بهذا المعنى، منتبهين إلى إدارة إنتاجهم وأملاكهم. لكن ما كان أكثر أهمية في صورتهم العامة هو تمجيدهم لتلك الشخصية البورجوازية النموذجية: الفرد المستقل. ومايزال هذا، حتى اليوم، يمثل التغير الطفيف في التصوير الفني الذاتي التقليدي.

لكن البورجوازية النشطة لم تتوقف عند هذه المراحل الباكرة. فمادامت قد قطفت ثمار إنتاجها الحر والمستقل، فقد وضعت تأكيدا ثقيلا على حقوق الملكية المتراكمة (من حيث هي متميزة عن الملكية الموروثة)، ومن ثم على قواعد تنظيمها. برغم أنه في الممارسة فإن هذه القواعد كانت تتشابك - بطرائق متعددة - مع الأشكال السابقة للملكية والاستقرار من جانب الدولة أو الأرستقراطية، إلا أن البورجوازية كان لها تأكيدها المتميز على الأخلاقية (لا الحقيقة العمياء وحدها) في الملكية والنظام.

وثمة مثال خاص ذو أهمية بالغة بالنسبة للحداثة والطليعة هو ما أصبح يطلق عليه «العائلة البورجوازية»، هذه العائلة البورجوازية الحقيقية لم تكن هي التي ابتكرت زواج الملكية، ولا تضمين الزواج السيطرة الذكرية على النساء والأطفال. إن مبادرة البورجوازية داخل تلك الأشكال الإقطاعية المستقرة تمثل في تأكيدها المشاعر الشخصية - في البداية كانت تهزأ بالعواطف - من حيث هي الأساس الصحيح للزواج، يتصل به تأكيد على ضرورة الرعاية المباشرة للأطفال. واختلاط هذه الأفكار عن العائلة بالأشكال القائمة للزواج والاستقرار كان نوعا من التهجين أكثر منه خلقا بورجوازيا خالصا.

على أنه في زمن الحداثة تفاقمت التناقضات الناتجة عن هذا التهجين. فالتأكيد على المشاعر الشخصية سرعان ما تطور إلى التأكيد على الرغبة التي لا يمكن مقاومتها، أو حتى الرغبة الوقتية، مما يعني ميلا نحو سحق الإنسانية، ورعاية الأطفال أصبح من الممكن رفضها على أساس أنها شكل مضجر من أشكال الرقابة والسيطرة، وقهر المرأة - في نظام اجتماعي تقليدي - كان تحديه في ازدياد. وليس من قبيل الانتقاص من طبيعة هذه التطورات أن نلاحظ كيف أنها أصبحت أكثر قوة وشدة مع تقدم البورجوازية نتيجة نجاحها الاقتصادي، نحو أشكال أكثر رأسمالية. والقيود الاقتصادية التي مكنت الأشكال القديمة من تحقيق سيطرتها العملية كانت تزداد ضعفا،

ليس فقط نتيجة التغيرات العامة في الاقتصاد وتوافر ألوان جديدة من العمل (المهني بوجه خاص)، ولكن أيضا نتيجة عامل أكثر خشونة وفجاجة: إن ابن أو بنت العائلة البورجوازية كان في وضع مالي يتيح له أن يطالب بأشكال جديدة من التحرر، وفي كثير من الحالات الدالة كان بوسعه فعلا أن يستخدم فوائد وضعه الاقتصادي البورجوازي كي يشن حروبا صليبية، سياسية وفنية، ضدها.

هكذا أصبح النقد المتزايد للعائلة البورجوازية في مثل التباس النقد الأكثر عمومية للبورجوازية ذاتها. وبنفس القوة والثقة التي خاضت بها الأجيال الأولى من البورجوازيين معاركهم ضد احتكارات الدولة والأرستقراطية وامتيازاتها، خاض هذا الجيل الجديد - ومعظمه بورجوازي بالممارسة والميراث - وعلى ذات مبدأ استقلالية الفرد، معاركه ضد احتكارات وامتيازات الزواج والعائلة. صحيح أنها لم تكن عنيفة بالنسبة لأصحاب الأعمار الشابة، وهم يتهيأون لتوجهات جديدة وهويات جديدة - ولكن من وجوه عدة كان ثمة عنصر أساسي من الحداثة، أصيل حتى بلوغ الطليعية، يتمثل في الرغبات والعلاقات الشخصية، للبورجوازية الناجحة والمتطورة ذاتها. أما التحديات العنيفة والصدمات العميقة التي شهدتها المرحلة الأولى فقد أصبحت إحصاءات، بل وحتى تقاليد المرحلة المتأخرة من النظام نفسه.

إذن فإن ما لاحظناه متزامنا في المواقع التي تشملها الثورة ضد البورجوازية، نلاحظه أيضا، في زمن مزدوج، داخل إطار تطور البورجوازية التي أدت في النهاية إلى تتابع في الانشقاقات البورجوازية المتميزة. وهذا عنصر أساسي في طرائق الطليعة، ونحن بحاجة إلى تذكره دائما حين ننظر إلى الأشكال التي يبدو أنها تمضي إلى ما وراء السياسة، أو هي في الحقيقة تستبعد السياسة باعتبارها أمرا لا أهمية له. من هنا فإن ثمة وضعا داخل النقد الواضح للعائلة البورجوازية هو في حقيقته نقد أو رفض لكل الأشكال الاجتماعية للتكاثر الإنساني. فـ «العائلة البورجوازية» بكل خصائصها المعروفة من حيث الملكية والسيطرة، غالبا ما تكون عبارة تغطي كل أشكال الرفض للنساء والأطفال، تأخذ شكل الرفض «للبيتية». فالفرد المستقل محاصر دائما بأي من هذه الأشكال، وعن طريقها يتم ترويض العبقري. ولكن حيث إن هناك فرصة ضئيلة للتبتل، وفرصة ضئيلة كذلك

للجنسية المثلية (رغم أنه كان يتم أحيانا اختيارها، وقد أسبغت عليها قيمة كبيرة حديثا، حتى ارتبطت مباشرة بالفن)، فإن الحملة الذكرية من أجل التحرر ترتبط غالبا ـ كما في حالتي نيتشه وسترينبرج ـ برفض كبير وكراهية للمرأة، وباختزال قيمة الأطفال في مجرد كونهم عناصر في الصراع بين أفراد غير منسجمين. في هذا الاتجاه القوي فإن التحرر يترجم الرغبة باعتبارها شيئا في حركة دائمة، ولا يمكن ـ من حيث المبدأ ـ إشباعها في علاقة مستقرة أو في مجتمع. برغم ذلك، وفي الوقت ذاته فإن المطالبة بالتحرر الإنساني من أشكال الملكية وسواها من القيود الاقتصادية هي في ازدياد على نطاق واسع، ويتزايد عدد النساء في تلك المطالبة. هذه هي المفارقة الساخرة التي كانت قائمة حتى في المرحلة الأولى.

هكذا نرى أن ما هو جديد في الطليعة هو ديناميتها المقتحمة وتحديها الواعي لمطالب التحرر والإبداع، والتي كانت منتشرة على نطاق واسع طوال فترة الحداثة. وعلينا الآن أن ننظر في الأشكال المتغيرة لنقاط تقاطعها الفعلية مع السياسة. وهذه تغطي ـ في الحقيقة ـ مجمل المدى السياسي، برغم أنها تميل ـ في الغالبية العظمى من الحالات ـ نحو القوى السياسية الجديدة التي تمضي إلى ما وراء السياسات القانونية والاستعمارية القديمة، سواء فيما قبل حرب 1914 ـ 1918، ثم بقوة أكبر في أثنائها وبعدها. ونستطيع أن نحدد، بإيجاز، بعض تياراتها الرئيسة.

كان هناك، أولا، انجذاب قوى نحو أشكال الفوضوية والعدمية، وأيضا نحو أشكال الاشتراكية الثورية، والتي كان لها ـ في تجسيدها الجمالي ـ طابع كشفي أو رؤيوي. والتناقضات القائمة بين هذه الألوان المختلفة من الارتباط أصبحت واضحة تماما في النهاية، ولكن بقي هناك دائما رباط أساسي بين الهجوم العنيف على التقاليد القائمة وبين برامج الفوضويين والعدميين والاشتراكيين الثوريين. والتأكيد العميق على تحرر الفرد المبدع مال كثيرا نحو الجناح الفوضوي، ولكن بعد 1917 بوجه خاص، أصبح مشروع الثورة البطولية يتخذ نموذجا للتحرر الجماعي لكل الأفراد. وغذّت العداوة للحرب والعسكرية هذا الاتجاه العام، من الداديين إلى السورياليين، ومن الرمزيين الروس إلى المستقبليين الروس.

من الناحية الأخرى، فإن الالتزام بالقطيعة العنيفة مع الماضي، وهو

الأكثر وضوحا لدى المستقبليين، قد أدى إلى التباسات سياسية باكرة. فقبل 1917 كان التغني بالعنف الثوري يمكن أن يبدو منسجما مع تمجيد المستقبليين الإيطاليين الواضح للعنف في الحرب. بعد 1917 فقط، والأزمات التي أعقبتها في كل مكان، أصبح التمايز بين هذين الاتجاهين واضحا كل الوضوح. في ذلك الحين تحرك اثنان من المستقبليين: مارينيتي وماياكوفسكي في اتجاهين متعاكسين تماما: مارينيتي باتجاه دعم الفاشية الإيطالية، وماياكوفسكي نحو المطالبة بثقافة بلشفية شعبية. وأدى تجدد الدعوة إلى نبذ العنف، والتفكك في ألمانيا العشرينيات، إلى قيام علاقات بالتعبيرية وما إليها من الحركات المشابهة. ومع نهاية هذا العقد، ثم مع صعود هتلر بوجه خاص، فإن كتابا مختلفي التوجهات اتخذوا مواقعهم على القطبين المتطرفين في السياسة: الفاشية والشيوعية معا.

داخل هذه المسارات المختلفة، التي يمكن تقصيها إلى مواقف سياسية واضحة على نحو نسبي، ثمة مجموعة من الروابط التي يمكن أن تمضي نحو أي من الاتجاهين. ونحن نرى خاصية مدهشة في عديد من الحركات داخل إطار الحداثة أو الطليعة على السواء، هي أن رفض النظام الاجتماعي القائم وثقافته كان يتدعم - بل حتى يعبر عنه مباشرة - باللجوء إلى فن أكثر بساطة، سواء كان بدائيا أو غريبا - كما في الاهتمام بالموضوعات والأشكال الأفريقية والصينية - أو في العناصر «الشعبية» من ثقافاتهم القومية. ومثلما كان الأمر في الحالة السابقة التي دعت فيها الحركة الرومانتيكية للعودة إلى «القرون الوسطى»، فإن هذه الدعوة للعودة إلى ما وراء النظام الثقافي القائم ستكون لها نتائج سياسية شديدة الاختلاف، وأساسا، فإن الدافع الرئيسي كان «شعبيا» بالمعنى السياسي، أي أنه الثقافة الوطنية الصحيحة أو المقموعة، التي تجثم فوقها الأشكال والصيغ الأكاديمية والمؤسسية. لكنها كانت تقيّم - في الوقت ذاته وبالتعبيرات نفسها - من حيث هي الفن البسيط، الذي يمثل تراثا إنسانيا أكثر شمولا، وبشكل خاص تلك العناصر التي يمكن اعتبارها «بدائية»، وهو تعبير يتسق والتأكيد على الإبداع الفطري، على كل هذا العالم غير المتشكل وغير المروّض لما هو لا عقلاني ولا شعوري، إنها - في الحقيقة - حيوية ما هو ساذج التي تمثل - بوجه خاص - حدا من الحدود المهمة في الطليعة.

يمكننا الآن أن نرى كيف مضت هذه التأكيدات ـ حين تم لها النضج ـ في اتجاهات سياسية مختلفة. فالتأكيد على «الشعب» حين يقدَّم كدليل على قهر التراث الشعبي، يمكن أن يتقدم بسهولة نحو الاتجاه الاشتراكي وسواه من الاتجاهات الثورية الراديكالية. وإحدى صور حيوية ما هو ساذج يمكن أن يرتبط بهذا التأكيد، شاهدا على الألوان الجديدة من الفن التي يمكن أن تطلقها الثورة الشعبية. من الناحية الأخرى، فإن التأكيد على «الشعب»، كصورة خاصة للتأكيد على «الناس» يمكن أن يؤدي إلى اتجاه قومي، بل إلى اتجاه قومي شديد التعصب، من ذلك النوع الذي عبرت عنه ـ بكثافة ـ الفاشية الإيطالية والألمانية معا.

وعلى قدم المساواة، فإن التأكيد على إبداع ما قبل العقل يمكن أن ينحصر في رفض كل أشكال السياسات التي يفترض أنها عقلية، بما فيها ليس فقط التقدمية الليبرالية، ولكن أيضا الاشتراكية العلمية. وقد تصل ـ في إحدى صياغاتها ـ إلى أن سياسات الفعل، أو سياسات القوة الطائشة، يمكن اعتبارها مثلا أعلى، من حيث هي تحريرية بالضرورة. وليست هذه، بأي حال، النتيجة الوحيدة للتأكيد على ما قبل العقلي، فمعظم السورياليين في 1930 اتجهوا نحو مقاومة الفاشية، بطبيعة الحال، مقاومة فعالة وممزقة. كما كان هناك أيضا تفاعل طويل (لم ينته) بين التحليل النفسي، الذي مثَّل بصورة متزايدة التعبير النظري عن هذه التأكيدات قبل العقلية، والماركسية وقد أصبحت التعبير النظري السائد للطبقة العاملة الثورية. وكانت ثمة محاولات عديدة لدمج الدافع الثوري في كلتيهما. فكلتاهما، على العموم، ذات علاقة خاصة بسياسات جديدة تتعلق بالجنس، وكلتاهما قد استمدتاها من مصادر النضال الحداثي الباكر. وكان هناك أيضا، على أي حال، رفض نهائي للسياسات كلها، باسم الحقائق الأكثر عمقا في ديناميت النفس، وداخل هذا الإطار فإن أحد التيارات المؤثرة في اختيار الأشكال «المحافظة» من النظام، من حيث إنها تقدم ـ على الأقل ـ إطارا للسيطرة على ديناميات النفس وعلى «الجماهير» أو «الحشود» قبل العقلانية، معا.

وظلت الحركات المختلفة التي ضربت في هذه الاتجاهات المتباينة والمتعاكسة، تجمع بينها سمة مشتركة بوجه عام: إنها جميعا ترتاد مناهج جديدة وأهدافا جديدة في الكتابة والفن والفكر. من هنا هذه الحقيقة

الصلبة: فلهذا السبب نفسه كانت جميعا مرفوضة من القوى السياسية السائدة. فالنازيون كانوا يجمعون الحداثيين من اليسار واليمين والوسط معا، ويطلقون عليهم كلمة واحدة: «ثقافة البلشفية Kulturbolschewismus». ومنذ منتصف العشرينيات وما بعدها رفض البلاشفة الذين يتولون السلطة في الاتحاد السوفييتي، عمليا، كل هذا المدى نفسه. وخلال الجبهات الشعبية في الثلاثينيات كان ثمة إعادة تجميع للقوى: السورياليين مع الواقعيين الاشتراكيين، والتكوينيين مع فناني الشعب، ودعاة الأممية الشعبية مع دعاة القومية الشعبية. لكن هذا التجميع لم يصمد لأكثر من مناسبته المباشرة والمختصرة، وخلال سنوات الحرب بين 1939 ـ 1945 استؤنف المضي في التحولات والاتجاهات المستقلة، لتعود إلى الظهور في تحالف جديد قصير في السنوات التالية على الحرب، خاصة مع ما بدا أنه تجديد للطاقات الأصلية في سنوات الستينيات.

وفي إطار مدى الإمكانات العامة، كان لما يحدث في مختلف البلاد التي نشأت فيها حركات الطليعة أو لجأت إليها أهمية كبيرة. إن الأسس الاجتماعية الحقيقية للطليعة المبكرة كانت حضرية وعالمية في الوقت ذاته. كان ثمة انتقال سريع وتفاعل بين البلاد المختلفة والعواصم المختلفة، وكان النموذج العميق للحركة كلها ـ كما كان الأمر بالنسبة للحداثة ـ هو، على وجه التحديد، الحركة عبر الحدود، الحدود التي كانت بين أكثر عناصر النظام القديم وضوحا فيما يتعلق بوجوب رفضها، حتى حين أدمجت مصادر شعبية قومية كعناصر أو إلهامات للفن الجديد. كان ثمة تنافس قوي، ولكن أيضا تعايش جذري بين العواصم الكبرى للإمبراطوريات: باريس، فيينا، برلين، بطرسبرج، ولندن أيضا وإن بطرائق محدودة. هذه المراكز للثروة والسلطة، للدولة والأكاديمية، استطاعت عن طريق تعقيدها في الاتصال وإتاحة الفرص، أن تجتذب نحوها هؤلاء الأكثر معارضة لها. كانت ديناميات هذه العواصم الاستعمارية، إذن، هي الأسس الحقيقية لتلك المعارضة، حسب الطرائق التي أوضحها كتاب «المدينة غير الحقيقية»[9].

وقد حدث هذا مرة أخرى، ولكن بطرائق مختلفة كل الاختلاف، بعد صدمات حرب 14 ـ 1918 والثورة الروسية. أصبحت باريس وبرلين (حتى هتلر) هما المركزين الرئيسين الجديدين، لكن التجمع الآن لم يكن فقط

تجمع فنانين وكتّاب ومثقفين من الرواد، يبحثون عن الاتصال والتضامن في تعدد حركاتهم، لكنه أصبح ـ إلى حد كبير ـ تجمعا للمنفيين والمهاجرين السياسيين، وتلك حركة ستتكرر مرة أخرى فيما بعد، وبتأكيد أعظم، في نيويورك.

هناك إذن استمرار بنائي معين داخل المواقف المتغيرة في العواصم العالمية. ولكن حيثما يوجد الفنانون أو يستقرون، فإن الأزمات السياسية الجديدة تماما في عالم ما بعد 1917 قد أثمرت تنوعا مختلفا ـ من حيث النوع ـ عن التنوع المتحرك والتنافسي الذي كان في السنوات السابقة على 1914. على هذا، فإن الحداثيين والطليعيين الروس كانوا يعيشون في بلد أهوال الثورة والحرب الأهلية، فاستطاع بلوك أن يكتب «الاثني عشر»، وهي قصيدة رمزية متأخرة عن اثني عشر جنديا من الجيش الأحمر قادهم المسيح عبر العاصفة إلى العالم الجديد. واستطاع ماياكوفسكي أن ينتقل من الاستقلال المتحرر في «سحاب في السراويل» (1915) إلى «سر المهرج» (1918) هاتفا للثورة، ثم فيما بعد، عقب الرفض الرسمي للفن الحداثي والطليعي، إلى الملاحظة الساخرة للعالم الجديد المفترض في «بق الفراش» (1929). تلك أمثلة قليلة من كثير في تلك السنوات المضطربة. حين لم تعد العلاقة بين السياسة والفن هي مسألة إصدار بيانات، بل أصبحت ممارسة صعبة، وخطرة في معظم الأحيان.

أما المستقبليون الإيطاليون فقد كانت تجربتهم مختلفة كل الاختلاف، لكنها قابلة للمقارنة. فقد قادتهم البلاغة الباكرة نحو الفاشية، غير أن مظاهرها الفعلية فرضت اختبارات جديدة، وعديدا من صور التواؤم والتحفظ. وفي جمهورية فيمار، كان لايزال ثمة تنوع نشط ومتنافس، مع وجود تيار قوي مناهض للثقافة البورجوازية وصورها المختلفة. ولكن حين استطاع بيسكاتور (Piscator) الانتقال من «عصبة سبارتاكوس» إلى المسرح البروليتاري، استطاع الشاعر توشولسكي (Tucholosky) أن يؤكد نقطة سبق أن ذكرناها في تحليلنا السابق، وأن يعلن «إن الإنسان يصبح بورجوازيا لأن استعداده كذلك، لا عن طريق الميلاد، ولا حتى المهنة...»[10]. بمعنى أن البورجوازية ليست تصنيفا سياسيا، بل هي تصنيف روحي. ثم جاءت الأزمات الحتمية لنهاية الجمهورية وصعود النازيين إلى السلطة لتفرض قطبية

تتمثل باختصار بين الكتاب الذين كانوا مرتبطين بالتعبيرية في وجود بريخت في اليسار الثوري، وجوتفريد بن (Gottfried Benn) في اليمين الفاشي.

وفي البلاد التي لم يحدث فيها ـ خلال هذه الفترة ـ تغير راديكالي في السلطة في الدولة، فإن النتائج لم تكن أقل تعقيدا، لكنها كانت أقل درامية. كان هناك تجمع معتبر للكتاب السورياليين المعادين للفاشية في فرنسا، وهناك ـ كما في بريطانيا ـ كان يمكن قيام لون من التضامن السياسي ضد الحرب وضد الفاشية وسط حركات أدبية ومبادئ ثقافية متنوعة. وفي فترة «الجبهة الشعبية» أيضا، تم التأكيد، على نطاق واسع، على عنصر الطليعة الأصيل الذي يرفض المؤسسات الثقافية الرسمية، ويسعى إلى الجديد. وفي بعض الحالات، كما كان الأمر في الاتحاد السوفييتي الأول، كان ثمة جمهور شعبي جديد، يتوق إلى ألوان أكثر انفتاحا من الفن. كان هناك ميل نحو اليسار يتمثل في مسرحيات أودن (Auden) وإشروود (Isherwood) مستعار من التعبيرية الألمانية، ولكن كان هناك أيضا تلوين طليعي في أفلام الواقعية الاجتماعية والأفلام التسجيلية وفي حركة المسرح، هادف إلى إحداث القطيعة مع الشكل الروائي الثابت والمؤسسات البورجوازية.

كذلك في بريطانيا، كان ثمة ميل مختلف، مالت به الحداثة الأدبية، بوضوح، نحو اليمين. هناك «دوامية» وندهام لويس (Wyndham Lewis)، وهي صيغة مستقبلية تطورت على نحو خاص، لكن وضع باوند الطليعي الشامل المتميز انتهى به إلى الفاشية، وصياغة بيتس لفكرة «الناس» التي كانت تدعمها في البداية حركة عريضة ومنوعة، أصبحت قومية ذات طابع يميني. وأكثر الحالات أهمية لأنها أكثرها تأثيرا حالة إليوت، الذي كان يعتبر من العشرينيات إلى الأربعينيات الشاعر الحداثي الرئيسي، ويمكن أن نرى تطوره اليوم باعتباره قديما ـ حديثا، بمعنى أن تجربته الأدبية التي لم تتوقف تحركت نحو النخبة الواعية، كان فيها تأكيد على التراث (متميزا في هذا عن الحداثة والطليعة السابقتين من حيث رفضهما للماضي)، قدم باعتباره ـ من حيث نتائجه ـ مدمرا لنظام اجتماعي وثقافي لا يطاق بسبب ضحالته وخداعه للذات (وهو بهذا المعنى مايزال «بورجوازيا»).

وقد وضعت حرب 1939 ـ 1945 نهاية لكثير من هذه الحركات. كما

حوّلت معظم المواقف السابقة. وبرغم أن المسألة بحاجة إلى تحليل مستقل، فإن الفترة منذ 1945 تكشف عن كثير من المواقف والضغوط السابقة، كما تكشف - وبرغم أنها قد تغيرت بالنسبة لأكثر الحالات أهمية - تكرارات كثيرة في الموقف والمبادرة. ويمكن هنا ملاحظة عاملين اجتماعيين جديدين، من حيث إن بالإمكان بسهولة عزل صور الاستمرار والتشابه في التكنيك، والانتماءات و«البيانات» في تاريخ جمالي مستقل: وهذا في ذاته شكل من الأشكال المؤثرة في الحداثة الثقافية لما بعد الحرب التي شهدت تعقد كثير من الأزمات السياسية.

أولا: إن الطليعة - من حيث هي حركة فنية تشن حملاتها، في الوقت نفسه، في المجالين السياسي والثقافي - قد أصبحت بوجه عام أقل شيوعا وانتشارا. برغم ذلك فإن ثمة استمرارا لمواقف طليعية سياسية من المراحل السابقة، صحيح أنها منشقة عن الأشكال البورجوازية الثابتة، لكنه يبقى انشقاقا بورجوازيا. يمكن اعتبارها ذات طابع طليعي أصيل لبورجوازية عالمية حديثة، نهضت منذ 1945.

سياسات هذا اليمين الجديد، بصياغته لمذهب الحرية المتمثل في فك جميع الروابط أو إزاحة جميع التنظيمات، وكل الأشكال الثقافية والقومية لمصلحة ما يعتبر السوق المثالي المقترح والمجتمع الحقيقي المفتوح، إنما تبدو مألوفة تماما حين نتأملها. من حيث إن الفرد المستقل يتم تقديمه باعتباره الشكل السياسي والثقافي السائد، حتى في عالم ماتزال تسيطر عليه بوضوح مركزية القوة الاقتصادية والعسكرية، وحين تقدم مثل هذه الصورة، في مثل هذه الشروط، فإن هذا يقوم - في جانب منه - على التأكيد الذي كان ذات يوم في الإمبراطوريات المستقرة والمؤسسات المحافظة، والذي كان متحديا وهامشيا لأبعد الحدود.

ثانيا: بوجه خاص في السينما، وفي الفنون المرئية، وفي الإعلان، فإن تقنيات معينة كانت فيما مضى تجريبية وذات طابع صادم ومتحد، أصبحت اليوم هي التقليد العامل لفن تجاري يتم توزيعه على أوسع نطاق، تسيطر عليه مراكز ثقافية قليلة، في حين أن أعمالا أصيلة انتقلت مباشرة لتصبح تجارة دولية متحدة. ولا يعني هذا القول إن المستقبلية أو سواها من حركات الطليعة قد لقيت مستقبلها الحقيقي. فالبلاغة يمكن أن تبقى

موضوع تجديدات لا تنتهي، ولكن بدلا من الثورة ستكون ثمة تجارة مخططة للمشهد، وهو في ذاته يتحرك حركة لها دلالتها، وهو ـ على الأقل على السطح ـ محرّف ومؤد للإرباك.

يمكننا أن نستعيد الآن أن طرائق الطليعة، منذ البداية، يمكن أن تمضي في أي من الاتجاهات. والفن الجديد يمكن أن يجد مكانه إما في نظام اجتماعي جديد، وإما في نظام أكثر قدما متحول ثقافيا لكن به عناصر الثبات والاستعادة. وكل هذا كان مؤكدا منذ البدايات الأولى المفعمة بالنشاط والحيوية للحداثة حتى أكثر أشكال الطليعة تطرفا. فلا شيء يمكن أن يبقى ساكنا كما هو، فالضغوط الداخلية والتناقضات غير المحتملة ستفرض تغيرا جذريا من نوع أو آخر. وفيما وراء الاتجاهات والانتماءات الخاصة، ماتزال هناك الأهمية التاريخية لعنقود الحركات وللفنانين الأفراد الممتازين. وبالتالي، حتى لو كانت الأشكال جديدة، فإن الضغوط العامة والتناقضات ماتزال قوية، بل هي في الحقيقة زادت قوة بطرق عديدة، ومايزال هناك الكثير كي نتعلمه من تعقيدات هذا التطور الرائع والباهر.

4 اللغة والطليعة

«فيما يتعلق بالحوار فإنني قد تجنبت ذلك التقليد المتمثل في أن أجعل شخصياتي من أولئك الذين يتلقون تعليمهم شفاهيا عن طريق السؤال والجواب، فيقعدون ليطرحوا أسئلة حمقاء كي يستنبطوا إجابات طريفة ملائمة. كما تجنبت البناء الفرنسي للحوار القائم على التماثلات الرياضية. جعلت عقول الناس تعمل على نحو غير منتظم، كما يفعلون في حياتهم الواقعية، فليس ثمة موضوع للحوار يتم استنزافه حتى آخر قطرة فيه، بل هناك عقل يتلقى من الآخر تفصيلا، جاء كما اتفق، فينشغل به. وبالتالي يظل الحوار عندي يطوف، يقدم لنفسه في المشاهد الأولى بمادة سيتم العمل عليها فيما يلي. فيتم تقبلها وتكرارها وتطويرها وبناؤها، تماما مثل اللحن الرئيسي في التأليف الموسيقي»[1].

ومرة ثانية:

«إن الأرواح (الشخصيات) عندي هي مزيج من مراحل الحضارة السابقة والراهنة، هي مقتطفات من الكتب والصحف، فتات من الإنسانية، قصاصات منتزعة من ثياب العيد التي تحولت إلى أسمال - تماما كما أن الروح ذاتها هي قطعة مني مُرقعة»[2].

اخترت هذه الأوصاف التي تتناول عملية الكتابة عن كاتب مسرحي حداثي لا خلاف حوله، بل إنه يعتبر دائما - فيما يتعلق بحركات الطليعة - أحد السابقين إليها: أوجست سترينبرج. وبرغم أن هذا

الوصف يرد فيما يُعد بيانه الخاص عن «الطبيعية» إلا أن هذا ما هدفتُ إليه من اقتباسه، كنوع من التحدي لاتجاهات معينة في علم اللغة التطبيقي، ولأشكال من التحليل الأدبي الصادرة عنها، والتي انتحلت صورة انتقائية للحداثة، ومن داخلها قدمت تعريفا داخليا مثبتا لذاته للطليعة ـ كسبيل لتأكيد مواقفهم وإجراءاتهم الضيقة.

وأكثر نتائج هذا الانتحال أهمية هو أن بعض القضايا التي مازال يدور حولها جدل عنيف، وبعضها خطير، فيما يتعلق باللغة والكتابة، يمكن أن تجاز ـ مهما بدا الأمر باعثا على السخرية ـ باعتبارها أوصافا تاريخية لحركات وتكوينات اجتماعية، والتلخيصات الخاصة «بالحداثة» و«الطليعة» ـ في معظم الاستخدامات ـ هي أمثلة واضحة. افرض أننا قلنا ـ تقليديا ـ إن الحداثة بدأت ببودلير، أو في زمن بودلير، وأن الطليعة بدأت حوالي 1910، مع بيانات المستقبليين، فإننا لا نستطيع القول ـ بالنسبة لأي من الحركتين ـ إننا نجد فيهما موقفا خاصا ومتطابقا من اللغة، أو من الكتابة، على النحو الذي تقدمه الافتراضات النظرية أو شبه التاريخية التالية.

حتى في أكثر صورها معقولية ـ في لون خاص من ألوان التعريف عن طريق المقابلة السلبية، حيث يصبح التركيز الأساسي على الرفض المشترك للطابع التمثيلي أو التصويري للغة، ومن ثم الكتابة ـ فإن هناك ليس فقط انتقاصا مدهشا من قدر تنوع ممارسات الكتابة الفعلية ونظريات اللغة السابقة، بل توحيد ضمني زائف بين الكتابة الحداثية والطليعية، مع الانزلاق التقليدي للخلط بين هذين التعبيرين غير المحددين، يقوم على اتجاهات نحو اللغة يمكن تعميمها نظريا، أو مشابهتها على الأقل، بتلك التي تقدم في ذاتها ـ إذا استعرنا هذا التصنيف ـ كقضايا لغوية ومواقف ومناهج نقدية حداثية أو طليعية.

والتحدي الذي أعنيه في الاقتباس عن سترينبرج، في بيانه الطبيعي، هو أنه كان واضحا أنه يقدم صياغة للشخصية ـ التي كانت «مزيجا» و«مقتطفات» و«فتاتا» و«قصاصات منتزعة» ـ تلقى قبولا واسعا من حيث هي سمة مميزة للكتابة الحداثية، وفي الحقيقة لنظرية أكثر عمومية، جنبا إلى جنب منهج في الكتابة غير المنتظمة «يتم بناؤها تماما مثل اللحن الرئيسي في التأليف الموسيقي...»، وكذلك يمكن أن تعرَّف بأنها «حداثية»

على نطاق واسع، برغم أنها تقوم ـ بشكل لا يمكن أن نخطئه ـ على الانتماء إلى، أو حتى الرغبة في، تصوير العمليات الاجتماعية الحقيقية: «إنني... أترك عقول الناس تعمل على نحو غير منتظم... كما يفعلون في حياتهم الواقعية...»، وربما نتذكر هنا كلمات إبسن، حينما قرر التخلي عن الشعر الدرامي، وأن يكرس نفسه «لأكثر ألوان فن الكتابة صعوبة على الإطلاق، وهو كتابة اللغة الأصيلة السهلة التي يتكلمها الناس في حياتهم الواقعية...»[3]. «كنت أرغب في تصوير كائنات إنسانية، ومن ثم فلم أكن لأجعلهم يتكلمون لغة الآلهة...» إبسن ـ إذا كانت المسألة حديثا عن الحركات ـ الذي كان ذا تأثير قوي في جويس...[4].

وأنا لا أقول بطبيعة الحال إن الحداثة كانت «طبيعية»، برغم أن الطبيعية الدرامية كانت ـ في الحقيقة ـ إحدى صورها الرئيسة الباكرة. لكنني أقول، يقينا عن الحداثة، وحتى ـ حين أركز على ذلك ـ عن الطليعة، إن المواقف والممارسات الفعلية هي أكثر تنوعا إلى مدى واسع من تصويرها الأيديولوجي التالي، وأننا نخون ونسيء فهم قرن بأكمله من التجارب المميزة إذا مضينا في محاولة تسطيحه كي يلائم الفوضى النظرية أو شبه النظرية المعاصرة.

وفي التحليل الراهن، فإنني أوافق على التخطيط التقليدي الذي يقضي بأن الحداثة، من حيث هي مركب من الحركات، هي التي عُرفت من حوالي 1910 حتى نهاية الثلاثينيات. وفي الممارسات الفعلية، ليس ثمة مثل هذه النقاط التقليدية الفاصلة. إن السمة الوحيدة التي كانت متميزة تقريبا ـ حتى على نحو غير كامل ـ لم تكن مسألة كتابة فعلية قدر ما كانت تكوينات متعاقبة أشهرت التحدي ليس للمؤسسات الفنية فقط، ولكن لمؤسسة الفن أو الأدب ذاتها، في شكل برنامج عريض يشمل ـ برغم تنوع الأشكال ـ الإطاحة بالمجتمع القائم وإعادة تكوينه. وهذا ما يقطع الصلة ـ يقينا ـ بينه وبين التكوينات التالية التي ظلت على ممارساتها التقنية والعدوانية المصاحبة لها، لكنها تميزت باختلاف النغمة على الأقل عن التكوينات السابقة عليها التي رادت بعض مناهجها، والتي كان لها ـ في بعض الحالات على الأقل ـ مقاصد اجتماعية، وحتى سياسية، أكثر اتساعا. وفي إطار مظاهر عدم الانتظام والتداخل في أي تاريخ ثقافي ـ بمعنى تكرار الوجود معا لأشكال منوعة من الجديد البازغ وأشكال أخرى من القديم السائد، فإن تعريف

الفترة والنمط له جدوى عملية لاشك فيها.

لكننا لا نستطيع، برغم ذلك، القفز إلى أكثر تجلياتها إيغالا: إلى القصائد الصوتية والكتابة الأوتوماتية ولغة الجسد في مسرح القسوة. بدلا من ذلك علينا أن نميز مجموعة اتجاهات في الكتابة، في هذا الموضع، لها نتائج خاصة، لكنها ليست محتومة لا يمكن تجنبها. وهكذا، فحركة التأليف اللفظي نحو ما كان يعتبر شرط الموسيقى ليس محتوما أن تكون لها نتيجة عند دادا. وحركة التأليف اللفظي نحو خلق ما كان يعتبر صورا ليس محتوما أن تكون لها نتيجة في الشعر الصوري. بالأحرى، ففي تلك الحركات المنوعة التي تلخَّص تحت اسم الحداثة أو الطليعة، يجب أن ننظر إلى الاختلافات الجذرية في الممارسة داخل ما يمكن أن نراه ـ في النظرة المتعجلة ـ توجها مشتركا، ثم نربط الممارسات والتوجه معا بمفهومات واستخدامات معينة للغة والكتابة، قد لا تكون ـ تاريخيا وشكليا ـ منتمية إلى هذا أو ذاك.

والموضوع الرئيسي يمكن أن يكون هو ما عرَّفه شيكلوفسكي (Shklovsky) ـ أيديولوجيا ـ «بانبعاث الكلمة»[5]. على مستوى التلخيص فإن هذه الفكرة تستخدم عادة من حيث هي لب تعريف الحداثة الأدبية، ثم هي ترتبط ـ بعد ذلك ـ بتفسيرات معينة «للعلامة» في علم اللغة. لكن زميل شيكلوفسكي بين أوائل الشكلانيين الروس إيخنباوم (Eikhenbaum) هو من كتب: «كان الشعار الرئيسي الذي يوحد أعضاء الجماعة الأصلية هو تحرير الكلمة من أغلال الاتجاهات الفلسفية والدينية التي كانت تتملك الرمزيين...»[6]. والملاحظة الموضعية هنا هي أن الرمزيين ـ على وجه التحديد ـ هم الذين طرحوا على النحو الأكثر وضوحا التأكيد الجديد على القيمة الجوهرية للكلمة الشعرية. والنظر إلى الكلمة على هذا النحو يعني أنها ليست إشارة لشيء وراءها، لكن لها دلالتها من حيث خصائصها المادية والتي تجسد ـ في الاستخدام الشعري ـ أكثر مما تعبر أو تصور، قيمة ما. صحيح، إذن، أن هذه القيمة، عند الرمزيين، هي من نوع خاص. فالكلمة الشعرية هي رسم بارز لفكرة عن سر أو أسطورة. وفي بعض الاتجاهات المحدثة من هذا النوع، مثل «أصحاب الأسلة أو الأيكيين» Acmeists الذين يحاولون بلوغ أوج النشوة، أو بعض مسرحيات ييتس التي تقوم على الرقص، فإن الكلمة الشعرية تتحدد قوة انكسارها ـ مثل شعاع الضوء ـ من خلال المادة الأدبية أو الأسطورية

الموجودة، وهو تعبير أكثر خصوصية، وغالبا ما يكون أكثر غرابة كذلك، عن استخدام أكثر عمومية - وأكثر قدما أيضا - للأسطورة أو الأدب الكلاسيكيين كمصدر لوحدات من المعنى، رمزية وقيمتها في ذاتها. نستطيع الآن أن نمضي لنرى «انبعاث» أو «تحرير» الكلمة عند الشكلانيين، من حيث هو نزع الغموض عن الكلمة الشعرية وعلمنتها، لإزاحة ما فعله الرمزيون بها. إن ما تم اقتراحه كبديل كان «لغة أدبية» خاصة، لكن تعريفها الآن يتم باعتبار الكلمة مادة صوتية تجريبية. على أن الأمر لم يكن ببساطة هو رفض الشحنة الأيديولوجية الخاصة «للكلمة الشعرية» عند الرمزيين، بل - وبقدر الإمكان - رفض أي أو كل أثر لشحنة متعلقة بتطور معاني الكلمات، هكذا لا تصبح الكلمة الشعرية مجرد وحدة نحوية، لكنها ستصبح ما يمكن تسميته «صورة صوتية متحولة أو انتقالية».

فضلا عن ذلك، فإن الأمر كان دائما مسألة ممارسة. في السنوات الأولى من هذا القرن، جزئيا عند أبولينير، ثم مباشرة في تلك القصائد التي عرفت باسم «الشائعات» وكانت تؤلف كأصوات خالصة، وقد كتبت بعدة لغات أوروبية. وكانت النتيجة النهائية - في هذا اللون بالغ الخصوصية من التطور - هو القصيدة الصوتية، التي اتضحت عند بعض المستقبليين، لكنها زادت وضوحا عند الداديين. في 1917 كتب هوجو بول (Hugo Ball) - متبعا مشابهة قديمة - «إن قرار إطلاق اللغة في الشعر، تماما مثل إطلاق الموضوع في الرسم، قد بات وشيكا ...»، وقد سارع هو نفسه بكتابة «جادجي بيري بيمبا»، ومن المفيد هنا إيراد روايته الخاصة حول قراءته للقصيدة أمام الجمهور:

بدأت بطريقةخفيضة ومهيبة
جادجي بيري بيمبا جلاندريدي لاونا لوني كادوري
هنا بالضبط أيقنت أن صوتي إنما هو بحاجة
لإمكانات أخرى، كان بحاجة لنغمة الأسلاف
في تراتيل الكهنة، أسلوب الغناء أمام الجماهير
في الكنائس الكاثوليكية، شرقا وغربا:
زيم زيم والالا زيم زيم والا لا زيم زيم زنزبار
زيم زول زم[7].

وفضلا عن ذلك فإنها كانت تؤدى بمصاحبة الطبول والأجراس.

وهناك شيء من المعنى في أن ممارسي هذه النظريات الجديدة في اللغة والكتابة، حتى أكثرهم تطرفا، يلقون قبولا ملحوظا أكثر من معاصريهم من واضعي الصيغ. فما يتم اختباره في الممارسة، حتى من أجل التحطيم، كان تمثل في واقع الأمر في عنصر رئيس من عناصر نوع قديم جدا وحديث جدا من الأداء اللفظي. فالعودة إلى إيقاعات الجمهور وسط عرض دادي حانق ليس أمرا طريفا فقط، بل إنه يذكرنا ـ مثل الظهور الموضعي المفاجئ لكلمة «زنزبار» - كيف أن اللغة دائما ذات تكون اجتماعي عميق، حتى لو كان القرار هو تجنب هويتها وشحنتها المرتبطة بتطور دلالات الألفاظ.

ذلك لأن استخدام المادة الصوتية والإيقاع، سواء في التواصل بوجه عام أو في عديد من أشكال الدراما والقص والشعر الغنائي والطقس وما إلى ذلك، ليس اكتشافا حداثيا بأي حال، فضلا عن أنه لا يمكن الانتقاص منه، في اتجاه آخر، ليصبح مجرد تفسير مبسط للمعنى في اللغة. فمن قصائد ويلز القديمة المعروفة باسم «السينجانيد Cynghanedd»، إلى شعر الجناس الاستهلالي في العصور الوسطى، كانت المادة الصوتية دائما عنصرا ليس في الممارسة فقط، بل في القواعد أيضا. وهي في أشكالها الأقل انتظاما كانت مكونة دائما في عديد من الأشكال المختلفة للتأليف الشفاهي والكتابة، من الشعر الدرامي المرسل إلى قصيدة اللغو (وكان شكلا شعبيا شائعا في إنجلترا القرن التاسع عشر، وشبيه له عدد كبير من القصائد الصوتية). ما هو مختلف في بعض نظريات وممارسات الحداثة والطليعة هو محاولة تطويعها لخدمة أهداف أيديولوجية معينة، ربما كان أكثرها شيوعا ـ برغم أنه لم يزد أبدا على كونه عنصرا واحدا في هذه الحركات ـ هو الاستبعاد العمدي، أو التقليل من قيمة كل أو أي معنى مرجعي.

وقد سبق أن رأينا عند هوجو بول، هذه المماثلة الزائفة مع إنكار «الموضوع» في فن الرسم. والمماثلة الصادقة هي أن يقرر الرسامون التوقف عن الرسم. لكننا يجب أن نتجاوز هذا الهزل ونمضي نحو القضية الجوهرية التي هي في أساس كثير من هذه الحركات المتباينة وبعض سابقاتها كذلك. وهذه القضية هي ـ أساسا ـ تاريخية، وهي كامنة وراء مختلف الأشكال والممارسات، بل أيضا وراء كثير من التطورات في دراسة اللغة التي أصبحت ـ في مرحلة

تالية تماما ـ تستخدم اليوم لتفسيرها أو تزكيتها. لكن تعقيد هذا التاريخ ـ وهو في الحقيقة ما يجعله تاريخا ـ يتضح مرة واحدة إذا نحن قمنا بتجريد وتأويل الموقف الجوهري الذي صدرت عنه معظم هذه المبادرات. والحقيقة أن صعوبة صياغتها هي ذاتها تاريخها.

فلو أنني قلت على سبيل المثال ـ وكما فعل كثيرون من هؤلاء الكتاب ـ إن اللغة يجب أن تكون مبدعة ضد شرطها المعاصر، فإنني أكاد أكون واثقا ـ لو أن جمهوري منوع بما يكفي ـ من أنني فُهمت على أنني أقول سبعة أمور مختلفة، ليس فقط بسبب تعدد إمكانات كلمة «الإبداع»، بل بسبب «الشرط المعاصر» الذي يمكن ـ تاريخيا ـ أن يفهم على وجه من الوجوه التالية، على الأقل: حالة من القمع الفعال للإمكانات الإنسانية، حالة من قدم الخطاب والتأليف، حالة من غباء اللغة وإنهاكها عن طريق العادة والاعتياد، أو الهبوط بها إلى مجرد النثر المبتذل، حالة تجعل فيها اللغة العادية، لغة كل يوم، التأليف الأدبي عسيرا أو مستحيلا، حالة تغلق فيها اللغة الذرائعية السبيل أمام الوصول إلى الحقيقة الروحية أو اللاشعورية الكامنة، حالة تعيق فيها اللغة الاجتماعية التعبير الفردي الحميم والعميق. ومن المحتمل وجود تنويعات ومصاحبات أخرى، كما أن هناك ـ على وجه اليقين ـ شعارات أخرى. لكن التعميم التاريخي غير العادي لما يمكن ـ أو في الحقيقة يجب ـ إدراكه على أنه الموقف الأساسي هو من الأهمية بحيث لا يتيح أي تراجع ثقافي. وما يتم مناقشته، بالنسبة لهذه السبل المتنوعة المؤدية إلى أشكال وممارسات عديدة ومتنوعة، لا يجب تلخيصه، بل يجب استكشافه.

في واحدة فقط من نتائج هذه القضية ـ تمثل جانبا من جوانب الحداثة، وبالأحرى جانبا أكبر من الطليعة ـ تنهار كل الصعوبات والتوترات. وهي تلك المحاولات (المتباينة في ذاتها) إما للاستغناء تماما ونهائيا عن اللغة، من حيث إنها متهادنة بلا أمل، أو أنها قد خُربت بفعل هذه الصيغة أو تلك من شروطها، وإما ـ إن فشلنا في ذلك ـ أن نفعل ما اقترحه أرتو: «إبدال اللغة المنطوقة بلغة أخرى مختلفة من الطبيعة، تعادل إمكاناتها التعبيرية إمكانات لغة الألفاظ...»[8]. بعبارة صريحة: ليس هذا سوى مسرحية هزلية، لكننا ـ على نحو عملي ـ نستطيع أن نرى عنصرا أساسيا في الحداثة والطليعة معا هو المضي معا، أو الإخصاب المتبادل، أو حتى التكامل، بين ما

كان يعتبر ـ حتى الآن ـ فنونا مختلفة. إذن، فإن الأمل في تطوير اللغة نحو شرط الموسيقى، أو مباشرة وحضور الصور المرئية، أو الأداء، يمكن إذا أخفقت في ذلك (وهذا هو الاحتمال الأكبر) بحدودها الأصلية، أن تتبنى الموسيقى أو الرسم أو فن الأداء أو ـ وهذا أكثر دلالة ـ الفيلم ذا الطابع الطليعي. غير أن هذه التطورات تقع خارج حدود هذه القضية. وبرغم أن أبولينير كان يناجي «الإنسان الباحث عن لغة جديدة، التي لا يستطيع أي نحوي في أي لغة أن يقول شيئا عنها...»[9]، وبرغم أنه تطلع إلى الزمن «الذي يصبح فيه الحاكي ـ الفونوغراف ـ والسينما أشكال «الطباعة» الوحيدة المستخدمة، وسيعرف الشعراء حينذاك حرية لم يعرفوها حتى اليوم...»[10]، إلا أنه ـ من جانبه ـ استمر يمارس التأليف المكتوب، حتى أرتو ـ في مراحل تطوره الأخيرة ـ ظل يكتب، حتى لو صدقنا زعمه بأنه يكتب للأميين، لسنوات متصلة بعد أن توصل في مسرح القسوة إلى لون من الأداء الدرامي يشغل فيه حضور الجسد وفعله وديناميه الحركة والصورة الأولوية المطلقة على ما تبقى من اللغة الدرامية. وهي مبادرة استمرت فيما بعد، وفي بعض الوجوه تم تعميمها، وللمفارقة الساخرة: حتى في السينما التجارية.

نستطيع الآن، إذن، أن نعود لمناقشة التاريخ الكامن وراء المواقف المباشرة في ممارسة اللغة، من حيث علاقتها بهذا التعبير المحايد «الشرط المعاصر». وهو «محايد تقريبا» حيث إن الرمزيين ـ على سبيل المثال ـ يرون أن ما نسميه «الشرط» ليس معاصرا لكنه دائم، وإن كان يزداد حدة في ضوء أزمات زمانهم. وهذه، على نحو عارض، طريقة ـ وإن كانت لا تخلو من تناقض ـ يتميز بها الرمزيون داخل إطار أساسي للحداثة. إن طريقتهم في كتابة شعرهم كانت جديدة، غالبا على نحو جذري، لكنها عندهم أقل مما هي لدى معاصريهم الذين يختلفون عنهم كل الاختلاف: الطبيعيين، فمن هنا جاء التحدي البياني المعتاد للجديد، للحديث، الذي يتطلب فنا جديدا، يتطلب أقداحا جديدة للنبيذ الجديد، كما صاغها سترينبرج في دفاعه عن الطبيعية[11]. فالقوام المثالي للرمزية هو الاعتقاد بأن العالم الذي ينتقل عن طريق الحواس ـ لكنها هنا كل الحواس، وعلى نحو أكثر عمقا، في لون من التزامن الحسي ـ يجب فهمه على أنه يكشف عن عالم روحي. والقصيدة الرمزية شكل يمكننا من هذا الكشف، نمط من «التراسل» المتحقق بالمعنى

الذي قصده بودلير، وفيه تصبح «الكلمة الشعرية» رمزا لفظيا، هو ـ في الوقت ذاته ـ مادي من حيث التجسيد، ميتافيزيقي من حيث كشفه لحقيقة روحية ماتزال حسية معا.

كان هذا المفهوم يرتبط ـ لغويا ـ بفكرة «الشكل الداخلي» للكلمة، أو في الحقيقة قدرتها الإبداعية الداخلية، كما وضع تعريفها بوتينبيا (Potenbnia) على سبيل المثال. وكان يتدعم بالفكرة السائدة عن «الأشكال الداخلية» المتميزة للغات، التي تتسجم مع الحياة الداخلية للناطقين بها، على نحو ما قال همبولدت (Humboldt) منذ زمن باكر. هذا «الشكل الداخلي» كان يجب ـ إن جاز التعبير ـ أن يُكتشف ويُحرر ويُجسد في «الكلمة الشعرية»: ومن جانب الشعراء بوجه خاص: من هنا يوضع الأساس ـ كما فعلوا ـ للحديث عن «لغة أدبية». داخل هذا المفهوم كله يمكن القول إن هناك بالفعل حمولة ميتافيزيقية وتاريخية متميزة. هي متميزة لكنها، في الممارسة، يسودها ـ عادة ـ الخلط والاضطراب. ذلك أن القصد ميتافيزيقي لكن المناسبة ستظل تُعرّف على أنها الأزمة «المعاصرة» أو ـ بالمفهوم الفضفاض والواسع ـ «الحديثة» في الحياة والمجتمع.

ومن السمات المميزة عند الرمزيين، كما يتضح لدى بودلير، وثانية لدى أبولينير، أن هذا الشكل من الكشف الشعري يمزج بين الخبرة الراهنة القائمة على التزامن الحسي، والماضي الملموس غير القابل للنسيان، والذي كان «وراء» أو «خارج» الزمن. وبقيت صياغات عديدة لهذا الشكل من الممارسة مهمة في كثير من الأعمال التي لا تحمل، رسميا، العلامات المميزة للرمزية من حيث هي حركة تاريخية قابلة للتحديد. فهي واضحة مثلا في قصائد ييتس البصرية والأسطورية، وعلى نحو مختلف عند إليوت، الذي يعتبر عادة ـ في الإنجليزية ـ نموذج الشاعر الحداثي، لكن بالنسبة لهذا الجانب، وكما بالنسبة لجوانب أخرى، يمكن تعريفه، بدقة أكثر، وبمعنى مثالي وتاريخي معا، أنه نموذج للقديم والحديث معا.

والآن علينا فقط أن نجتاز هذا الاتجاه كله نحو المستقبليين ورفضهم الشامل لأي أثر من الماضي، أو على حد تعبير مارينيتي «حملتهم من أجل الحداثة Modernolatry»، كي نعرف الانفصال العميق الذي تقفز فوقه التلخيصات المعتادة لأوراق الحداثة. لأن «اللغة الأدبية»، والحقيقة كل مؤسسة

الأدب وممارسته القائمة، إنما كانت هي الأغلال التي تعين على رواد ذلك الزمان الجديد أن يحطموها. ليس «الشكل الداخلي» للكلمة، إذن، هو ما يحلمون به، بل «حرية» الكلمات، لأنها ستنطلق بقوة إلى صدمة الفعل أواللعب ضد نظام أدبي أو اجتماعي متصلب. ولاشك في أننا يمكن أن نجد استعانة بالطاقات البدائية ضد الأشكال البالية، وهذا يقودنا إلى التعبيريين. وقد كان هذا موضوعا رئيسا في مسرحية بريخت «بعل».

ولكن ماتزال هناك تغيرات أكثر خصوصية في تناول اللغة، مثل استخدام خلبنيكوف (Khlebnikev) لدراسته في التاريخ اللغوي للكلمات كي يقترح شكلا من التحرر في قدوم أشكال لفظية جديدة، مثل قصيدته المشهورة «تعويذة للضحك»، حيث يقوم التأليف كله على سلاسل من التنويعات على الكلمة الروسية «سميخ Smekh» التي تعني الضحك. كذلك فقد حاول ماياكوفسكي في «سحابة في السراويل» على مدى أوسع، أن يحدث قطيعة - بعملية واحدة - مع التوقعات والتنظيمات والروابط المعتادة في الشعر الموجود والإدراكات الموجودة على السواء. ومما له دلالة هنا أنه عن هذه الممارسة المستقبلية استمد الشكلانيون الأوائل مفهوماتهم ليس عن الكلمة من حيث هي وحدة نحوية فقط - وهو العنصر اللغوي في دعواهم - بل من حيث هي «صورة صوتية متجاوزة للعقل»، وهو العنصر الأدبي أو الكامن أيضا. ويمكن أن يرتبط هذا - وإن لم يكن بتأثير مباشر - بقصائد «الشائعات» والقصائد الصوتية عند الدادية. ولكن كان يجب أن تكون أكثر طولا واتساعا، وإن كانت متساوية، ربما، من حيث نتائجها المدهشة.

ذلك أن هناك بالفعل انقساما كامنا في هذا الفهم لل «الكلمة». فسواء من حيث هي «وحدة نحوية» أو من حيث هي «صورة صوتية متجاوزة للعقل»، فإن بالإمكان المضي بها في اتجاهين مختلفين كل الاختلاف: من ناحية: إلى التأليف الفعال، وفيه يمكن تجميع هذه الوحدات وتنظيمها في أعمال، باستخدام استراتيجيات أو وسائل أدبية واعية. ويمكن - من الناحية الأخرى - أن نلتقط إشارة أيديولوجية من «متجاوزة للعقل» لنمضي في طريق شبيه بالتفسيرات التقليدية «للإلهام»، حيث يتم الفعل الإبداعي فيما وراء «الذات العادية»، وحيث يستعان بقوى أكثر جوهرية وأكثر أصالة.

ومن الشائق أن نستعيد الرحلة التي قطعها هذا المفهوم الأخير، من

الأفكار الميتافيزيقية عن الاستيلاء الحرفي من جانب الآلهة أو الأرواح لحظة النطق الحقيقية، وعبر التشخيص التقليدي لإلهات الفن الملهمات لأسلافنا الكبار، شعرائنا العظام، ثم إلى الرؤية الرومانتيكية للوصول الخلاق للتشخيص الجديد للطبيعة المناسب لكل الأغراض، وأخيرا ـ هل هو حقا أخيرا؟ ـ الوصول الخلاق «للاشعور». ويقينا لابد أن نلاحظ كيف شاعت ـ في الحداثة المتأخرة وفي بعض أقسام الطليعة ـ كل من الأفكار المثالية عن «القوة الخالقة» (كما عند برجسون) وأفكار التحليل النفسي عن اللاشعور (المستمدة من فرويد، وربما الأكثر شيوعا تلك المستمدة من يونج)، وأدت وظائفها في الممارسة لتقديم صياغات محدثة لتلك الافتراضات والعمليات بالغة القدم.

وأكثر الأمثلة وضوحا في ممارسات الطليعة هي ـ بطبيعة الحال ـ «الكتابة الأوتوماتية » لدى السورياليين، التي تقوم على واحدة ـ ربما أكثر ـ من القضايا عن اللغة وشرطها المعاصر على نحو ما حددنا من قبل. إن لغة «كل يوم» أو اللغة «العادية» أو ـ في بعض الأحيان ـ «لغة المجتمع البورجوازي المنحط» تحول دون العمل الإبداعي الحقيقي، أو (حسب صياغة أخرى استخدمت أيضا) تمنعنا من تجسيد ـ نستطيع أن نقول «تمثيل» ـ العملية الحقيقية للفكر. لهذا قال بريتون ـ بطريقة ماتزال عامة: «إن الكلمات أميل لأن تجتمع معا حسب روابط خاصة، وتعيد خلق العالم حسب نموذجه القديم في أي لحظة...»[12]، لكن هذا الموقف الذي مايزال متسما بالعمومية اتخذ طابعا أكثر حدة في هذا الرفض الكاسح: «نحن ندّعي أننا لا نلاحظ واقع أن الميكانيزم المنطقي للجملة يصبح ـ أكثر وأكثر ـ عاجزا عن تحرير الصدمة الانفعالية للإنسان، تلك القادرة ـ بالفعل ـ على أن تهب شيئا من القيمة لحياته...»[13]، وفيما يتعلق «بالكتابة الأوتوماتية» فهي «آلية نفسية خالصة يهدف الفرد عن طريقها إلى التعبير باللفظ أو الكتابة أو أي وسيلة أخرى، عن الوظيفة الحقيقية للفكر، إملاء عن طريق الفكر، في غياب أي سيطرة يفرضها العقل، ودون أي اعتبار لقيم جمالية أو أخلاقية...»[14]. كلمات هذا البيان، المختلطة والمؤدية إلى الاختلاط كما تبدو، قد تم تطبيعها الآن بعديد من الطرق، وبشكل خاص الانقسام بين الفكر/العقل على سبيل المثال. لكننا نستطيع العودة للنظر في «الكتابة الأوتوماتية» من حيث هزال

النتائج التي تؤدي إليها، مع احترام خاص لطموحاتها في الممارسة، منفصلة عن سياقها الأيديولوجي الأقل تحديدا رغم أنه أكثر عدوانية. لأن اللغة قد تم تعريفها - في الوقت ذاته - بأنها تسد طريق «الوعي الحقيقي»، وإلى حد أنها يجب أن تحرر نفسها من حبس أشكال الحياة اليومية، وما وراء ذلك أيضا من الأشكال الجاهزة «للأدب» بوصفها هي ذاتها وسيط «الوعي الخالص» في صورته المثالية.

أحد سبل الخروج من هذا التناقض تمثل في الانتقال إلى الفيلم السوريالي، لكن معظم الكتاب ظلوا في هذا الموقف المزدوج، ومن ثم فلابد أن يواجهوا - بطبيعة الحال ومرة واحدة - تلك المسألة الواضحة والمنذرة بأسوأ العواقب: مسألة «التواصل» . ونظريا يمكن القول إنه إذا كانت الآلية النفسية قادرة على بلوغ «الوظيفة الحقيقية للفكر»، فلابد أن تكون شفافة، ومن ثم قادرة على إقامة التواصل، حتى على مستوى عالمي، هذا في حين أن وسائل هذه الآلية النفسية - في الممارسة - إن لم تكن مؤدية للاغتراب فهي مؤدية للإبعاد، على الأقل. وبوسع آرتو أن يمضي إلى القول: «إن القطيعة بيننا وبين العالم قائمة بالفعل، ونحن نتكلم لا لكي نكون مفهومين، بل لذواتنا الداخلية...»[15]. إذن، فهدف الكتابة (كما سمعنا كثيرا من ذلك الحين) ليس التواصل، بل الإضاءة (وهذا تناقض لا يرتفع إلا بتعديل العبارة الأخيرة لتصبح: إضاءة الذات). ويمكن أن يكون هنا تأكيد - وقد أصبح هذا ثقافة بالفعل - على الخبرة ذاتها، لا على أي شكل من أشكال تجسيدها أو توصيلها.

وقد تم إنجاز الكتابة الأوتوماتية، حسب الرواية الداخلية، في حالات السرنمة(*)، أو حالات تشبه الغاشية، وكانت المخدرات تمثل مجموعة من الوسائل المؤدية لهذه الحالة، وتمثلت مجموعة أخرى في العديد من تنويعات الفلسفة الغامضة والسحرية والباطنية. بريتون نفسه ميّز العملية الشعرية بأنها تجريبية، إنها «لا تفترض مسبقا وجود عالم غير مرئي فيما وراء شبكة العالم المرئي...». لكن هذه الصيغة القديمة للتناقض، والتي يمكن أن تعد علامة فارقة: إما إلى هذا الطريق أو ذاك، والتي ظلت قائمة حتى زمن الرمزيين المتأخرين قد أصبحت اليوم دون دلالة، في إطار البديل

(*) Somnabulism: السير أثناء النوم.

الأيديولوجي المتمثل في «اللاشعور»، الذي يمكن أن يضم ـ دون عناء يذكر ـ «الواقع» و«الواقع الخفي»، «الخبرة» و«الحلم»، «العصاب» و«الجنون»، «الأثر النفسي» و«الأسطورة البدائية»، وهذا تحول باهر للمفهومات الجديدة والقديمة، والتي يمكن الانتقاء منها بما يفي بالغرض.

ما خرج سالما من هذا كله، وفي أكثر أشكاله جدية، لم يكن متوقعا لكنه مقنع، أو على الأقل منتظم على نحو مدهش، غير أنه حدث غالبا في مجال الصور المرئية أكثر مما هو في اللغة. فالاستبعاد المفترض لمضمون «كل يوم» وجد تبريرا متأخرا، عند أدورنو على سبيل المثال، في إضفاء الطابع المثالي على الشكل بوصفه الصورة الحقيقية المحددة للفن. ولكن كان ثمة أيضا طريق عام عريض يؤدي إلى العملية أكثر مما يؤدي إلى النتيجة: فتجربة المخدر كما هي، وتجربة ما هو غامض وخفي ومستتر، اعتبرت كلها ممارسات مباشرة، وإن كانت غير فنية، والعون المرتجي من الفلسفات السحرية أصبح ممارسة جديدة للكلمة المتأملة والمتعالية أكثر منها للكلمة «الشعرية» أو «الخلاقة».

كان هذا طريقا عاما واحدا، انقسم فيما بعد، يبدأ من افتراض الصورة الصوتية القابلة للانتقال. وداخل الممارسة السوريالية، بكل خصوصية أشكالها، كان مايزال هناك بناء خلال الكلمة، إن لم يكن منها. الطريق العام الآخر يؤدي إلى بناء في اللغة أكثر مباشرة يتخذ ـ مرة أخرى ـ طرائق متعددة.

عند التعبيريين، في الكتابة، لم يكن التأكيد على التناقضات المتعالية، كما في ملاحظة بريتون إن «السوريالية لا تحب شيئا أفضل من السماح للعقل بأن يثب فوق الحواجز التي تقيمها التناقضات مثل الفعل ـ الحلم، العقل ـ الجنون، الإحساس ـ التمثيل»[16]، بل في رفعها إلى مبدأ الشكل: حالات قطبية حادة للعقل، مواقف قطبية اجتماعية غاضبة، الصراع بينها هو دينامية الحقيقة. واللغة الاستطرادية التي حددوها في الطبيعية، وسواء كانت تأملا أو مناقشة لموقف أو مشكلة، أو كتلك العملية الاجتماعية التي حددها سترينبرج بأنها الانشغال غير المنتظم للعقول، أو التي لمسها تشيكوف في كتابته عن إخفاق التواصل، فتلك الجماعة السلبية يتقاسم أفرادها مع ذلك، بوصفهم جماعة، موقفا اجتماعيا هم بحاجة إلى الحديث عنه،

ويجب أن يراه الآخرون وأن يفهموه ـ نقول إن كل هذا اللون من كتابة الحديث، مرفوض بالنظر إلى تلك التناقضات القطبية، ومن ثم فإن اللغة الوحيدة هي الصرخة، هي الهتاف.

في مراحلها الباكرة بشكل خاص، كانت الكلمة التعبيرية حقا «وراء العقل»، لكن هذا كان بسبب الصراع لا الوصول. وتتضح هنا مرة أخرى فكرة الطاقة البدائية المتضمنة في الصرخة، وفي بعض الأعمال التعبيرية التالية ـ عند توللر وبريخت على سبيل المثال ـ فإن الصرخة هي تحرر واع، بل هي في الحقيقة لحظة ثورية. والصرخة يمكن أن تكون صيحة، والصرخة غير المفصحة هي احتجاج ـ إن الصرخة تجاهد كي تكون مسموعة فوق نشرات الأخبار وعناوين الصحف والخطب السياسية الزائفة في عالم مأزوم، حتى الصرخة التي يمكن أن تصبح شعارا أو صورة ثابتة. أن تصرخ فهذا يعني أنك تأخذ سبيلا للعمل الجماعي. هذا الاتجاه نحو اللغة قد حاول ـ في حدوده الخاصة ـ أن يتدخل في العملية الاجتماعية، وأن يغير الواقع عن طريق النضال، وهو بالتالي ـ على أقصى تقدير ـ ابن عم بعيد «للصورة الصوتية المتجاوزة للعقل»، من حيث وجود علاقة بينهما.

وتبقى هذه حالة أخرى لتطور معين شديد الخصوصية لممارسات الكتابة، ليس مجديا إخضاعه للقضايا العامة حول اللغة، بحدودها الخاصة والمختلفة، والتي ستصبح ذات تأثير كبير. إذن، فنحن نستطيع أن نرى علاقة ما بين صياغات معينة «للكلمة الشعرية» أو «الصورة الصوتية المتجاوزة للعقل»، وبعض التعريفات الحديثة في علم اللغة «للعلامة». والحقيقة أن «العلامة» كمصطلح، والتداعيات الحرة المتاحة «للأيقونة» أو الكلمة المصورة (إيديوجرام) أو أي تمثيل بصري، أحيانا تشير لنا نحو هذا الاتجاه، ومن المفيد أن نتذكر تردد سوسير نحو هذا المصطلح، من حيث إنه يمكن أن يثير الضباب حول الاختيار الضروري بين «العلامة» كـ «دال»، أي كوحدة داخل نظام مستقل للغة، و«العلامة» من حيث ذات جمعها بين «الدال» و«المدلول» تبدو وكأنها تشير للاتجاهين معا: لنظام اللغة، وللواقع الذي هو ليس بلغة[17]. لكن هذه مسألة داخل المجال المحدد لعلم اللغة، ذات جدوى طفيفة ـ وهي في الحقيقة تتضمن خطرا واضحا ـ إن نحن تمثلنا هذه الصيغة أو تلك للعلامة اللغوية، لتلك المفهومات الخاصة والمنوعة، في الحقيقة، للصورة

الصوتية، والتي كانت متاحة لبعض الاستراتيجيات في الكتابة.

وهكذا، فإذا رجعنا للنظر إلى الشكلانيين الأوائل، فإننا نجدهم قد أخفقوا في حل المشكلة وهي تنتقل من التعريف اللغوي إلى التحليل الأدبي أو التزكية. وفهم الكلمة كمادة صوتية تجريبية مطلوب كأساس من أجل استراتيجية في «نزع الألفة» أو «الإبعاد»، ومن الصحيح أن استبعاد ما هو متلق، أو في الحقيقة أي مضمون له علاقة بعلم دلالات الألفاظ يتيح إمكانات للبحث في هذا العلم ذاته، تماما مثل أصدقائنا القدامى أصحاب القصيدة الصوتية، أو ابن عمها المدعى: السجع القائم على تلاقي الثقافات (من يونج، والأيسر من فرويد).

ويبقى أن الموقف الشكلاني، كما تطور ليصبح تيارا مؤثرا في النظرية الأدبية، كان تضييقا كارثيا للحقائق ذاتها التي يشير إليها. وقد أصبح مرتبطا بأشكال الرفض لما يسمى «المضمون» أو «التمثيل»، وعلى نحو أكثر تدميرا «القصد»، وهي قد أخطأت ـ بالفعل ـ النقطة الرئيسية المتمثلة في الاستخدام الأدبي النشيط، ذات الخاصية التي أسماها فولوشينوف (Voloshinov) توليد معان جديدة ومعان ممكنة، في طبقة معينة، على الأقل، من الكلمات والعبارات[18].

ولكن حتى هذه أيضا ماتزال قضية لغوية. فالشكلانيون، برغم أنهم يقصرون موقفهم اللغوي على ألوان معينة من الممارسة الأدبية ـ ألوان متأثرة تأثرا كبيرا بممارسة المستقبلية، برغم أن معظم النماذج المعبرة عنها كانت مستمدة غالبا من أعمال أقدم بكثير، وبطبيعة الحال من الحكايات الشعبية ـ فإنهم قيدوا الإمكانية الحقيقية لمواقفهم تلك بخطأ متميز. فتحت تأثير نماذجهم المختارة، وباستخدامات ذات قيمة لكنها بالغة الخصوصية، نسوا أن كل فعل من أفعال التأليف في الكتابة، في الحقيقة كل تفوه أو تعبير، إنما ينطلق في عمليات محددة، فلا يعود، بعدها، مفتوحا، ولابد له ـ بالضرورة، وحتى في الحالات بادية الغرابة والشذوذ ـ من «مضمون» و«قصد»، ومن ثم فلابد أن يكون ـ بعدة آلاف من الطرق ـ «ممثلا« أو «معبرا». والإبقاء على التجريد المفيد للمادة اللغوية الأساسية، وهو المجال المناسب للتحليل اللغوي، في مجادلات تحاول التعامل مع ما هو بالفعل، وبالحتم، مدى واسع من الممارسات، تستخدم فيه المادة لهذا الهدف أو

ذاك، لاشك قد أساء توجيه أجيال عديدة من المحللين، بل حتى بعض الكتاب، وإن كانوا أقل عددا .

وأخيرا، ربما كان هناك ما هو أكثر من مدى واسع من الممارسات. فربما كان هناك، عبر وجوه التعقيد والتداخل وافتقاد اليقين اتجاهان رئيسيان ـ خلال فترة التجديد والتجريب النشطة ـ علينا أن نميز بينهما، على سبيل الاحتياط، على الأقل.

ونبدأ بملاحظة المعنيين النشطين لكلمة «حديث» في هذا السياق: «الحديث» من حيث هو زمن تاريخي، بسماته الخاصة، ومن ثم المتغيرة؛ لكن «الحديث» أيضا تعني ما أسماه ميدفيدوف (Medvedov) وباختين (Bakhtin) ـ في سياق نقدهما له ـ «المعاصرة الأبدية» بمعنى إدراك «اللحظة» الذي يتجاوز ويستبعد ـ عمليا ونظريا ـ الحقائق المادية للتغير، حتى يصبح كل الوعي والممارسة هو «الآن».

عن المعنى الأول، بإدراكه للتغيرات التي كانت تعيد صنع المجتمع بالفعل (وهو إدراك متغير بطبيعة الحال، ينتقي هذه الحزمة أو تلك من الملامح، الخاصة بهذه الحركة أو تلك)، أمكن ـ على نطاق واسع ـ استخراج إحساس بالمستقبل، ومن المحتمل ـ بالتالي ـ إحساس بالطليعة. أما في المعنى الثاني فقد كان، ومايزال، ثمة شيء مختلف: تعميم للشرط الإنساني، يتضمن تعميمات خاصة بكل من الفن واللغة، ومن خلالهما للوعي. و«الحديث» بهذا المعنى إما أن يكون مجموعة من الشروط التي تتيح تعرّف هذا الشرط العالمي في النهاية، بعد الروابط الأيديولوجية للأزمان الماضية، وإما ـ كما في الحركات القديمة ـ مجموعة من الظروف التي يتم في ظلها تهديد الطبيعة العالمية والحقيقية للحياة بلون من «التحديث» من الواجب معارضته أو تجنبه، لون من «الحداثة» هو ضد «التحديث»، ليس «طليعة»، بل «مؤخرة»: إنه الاتجاه الأدبي الرجعي الذي بلغ ذروته عند إليوت.

وبالتوافق، يبدو هناك اتجاهان أساسيان متناقضان نحو اللغة: الاتجاه المعني بشكلها المُتلقَّى وبإمكانات ممارسة جديدة، وهو يتعامل مع اللغة بوصفها مادة في سيرورة اجتماعية، والآخر الذي يراها ـ كما في عديد من الحركات الطليعية ـ تغلق الطريق أو تصنع العقبات أمام الوعي الجوهري الأصيل. «فالحاجة إلى التعبير... تولد من ذات استحالة التعبير»[19]، أو ما

يبدو أن آرتو كان يعنيه حين كتب: «إن فكري يتخلى عني في كل خطوة ـ من حقيقة الفكر البسيطة إلى الحقيقة الخارجية التي هي تجسيدها المادي في كلمات...»[20].

يمكننا القول إن كلا الموقفين من الحداثة، ولكن يمكننا القول أيضا إن الأول حداثي من حيث النظرية والممارسة معا، في حين أن الثاني حداثي من حيث الممارسة، أما النظرية الكامنة فيه، بمثاليتها المتصلبة في النهاية، فإنها ـ في أفضل حالاتها ـ العثور على تعبيرات جديدة لهذا «الذي يتجاوز الوصف»، حتى لو كانت تعبيرات ضد اللاهوت وضد الميتافيزيقا، تصف «ما لا يمكن وصفه» كما يجب عليهم أن يفعلوا الآن.

هذا التناقض الأساسي ذاته ـ داخل الحداثة ـ يتضح في أشكال تحديد «الحديث» نفسه. فمن ناحية ثمة هذه الأشكال التي تنشغل بالتاريخ وبتكوينات اجتماعية معينة، وهناك من ناحية أخرى تلك التي تشير إلى سمات عامة معينة، سواء بالقبول أو بالرفض، سمات تؤدي وظيفة «الإطار الخلفي» «للفعل الإبداعي» الذي يشغل مقدمة الصورة. هكذا يقال لنا ـ في قائمة طويلة ـ عن حقائق المدينة، والتكنولوجيا الجديدة، والتغيرات في العمل والطبقة، وضعف وانهيار العقائد التقليدية، وما إلى ذلك، لأن القائمة يمكن ألا تنتهي. على أن أيا من هذه السمات المحتملة، أو كلها، يجب النظر إليها باعتبارها قد أثرت في كل الناس، وفي كل العمليات الاجتماعية، في حين أن الحداثة والطليعة ـ في أي من أشكالهما ـ لم تعن أبدا ـ كمنتجين أو كمستهلكين ـ إلا الأقليات، وعادة ما تكون أقليات قليلة جدا. ولاشك في أن هناك طريقا داخليا لمواجهة هذا الاعتراض: ففي حين أن «حياة الناس» يمكن أن تتبع هذا السبيل أو ذاك، فإن الحركات التي لها دلالة هي دائما بين الأقليات. وقد سمعنا هذه الفكرة من المجددين الذين يتهيأون للمعركة، في حين أنه من المفهوم ـ بالنسبة للجماعات الأساسية أو الجماعات صاحبة الامتياز ـ أنها حين تحاول أن تربط نفسها بأي طليعة، يصبح هذا عبثا لا معنى له.

ومايزال ما يهمنا ليس السمات العامة ولكن التخصيص. فمن المؤكد أن المدينة لها علاقة بالموضوع، خاصة حين تكون «حاضرة». وثمة سمة صادمة في عديد من الحركات الحداثية والطليعية هي أنها لم تكن فقط متموضعة

في المراكز الحضرية الكبرى، بل إن كثيرين من أعضائها كانوا من المهاجرين إلى هذه المراكز، بحيث إنهم كانوا جميعا ـ وبطرق جديدة ـ من الغرباء. واللغة في مثل هذه المواقف يمكن أن تبدو لونا جديدا من الحقيقة: إما، ببساطة، من حيث هي «وسيط» جمالي أو عملي، مادام استمرارها الطبيعي مع استقرار اجتماعي دائم لم يكن متاحا، وإما بطبيعة الحال، من حيث هي نظام، وتلك هي الحقيقة المؤدية إلى الإبعاد، بل حتى إلى الإغراب. فضلا عن أن هذه المدن قد أصبحت عواصم الاستعمار، وامتدت السيطرة القديمة للعاصمة على أقاليمها إلى مدى جديد أكثر اتساعا من الثقافات واللغات المتباينة، والتي تكون غالبا غريبة أو مجلوبة. والصياغات التطورية والعائلية للغة، التي كانت أساس دراسات اللغة في فترة تكوّن دول القوميات والكونفيدراليات، أبدلت بدراسات النظم العالمية، تصبح فيها التخصيصات أو السمات الخاصة إما غريبة تماما كما في كثير من أشكال الممارسة الأدبية، أو هي السمات المحلية الوقتية السطحية لأبنية أكثر أساسية وجوهرية.

كان هناك، إذن، غنم وغرم معا: إمكانات جديدة لتحليل يمضي إلى ما وراء الأشكال الطبيعية؛ وألوان جديدة من الانتقال الزائف لهذه المواقف التحليلية إلى الممارسة وتزكية الممارسة. في إطار هذه الشروط الخاصة، نشأت تشكيلات متباينة، في الطموحات السياسية نحو عالمية متسقة ـ أي الجماعات الثورية، أو متاريس الرجعية، وبقيت اللغة الأدبية حبيسة إحدى الصورتين: إما لغة قومية خالصة، أو لغة ذات أصالة تواجه أشكال الابتذال والقمع في استخدامات لغة الحياة اليومية.

ولكن أخيرا، والأمر الذي مايزال تحليله بالغ الصعوبة، فقد ظهرت تشكيلات من تجديدات خاصة معينة، وإذا نحن استخدمنا الاختزال فيما يتطلب تحليلا اجتماعيا ـ تاريخيا بالغ التعقيد، أمكن القول إنها ثلاثة أنماط من الجماعة: هؤلاء الذين جاءوا إلى الحاضرة من مناطق خاضعة للاستعمار أو الرأسمالية، وهؤلاء الذين جاءوا من مناطق تخوم لغوية، حيث هناك لغة سائدة تتعايش في الممارسة أو في ذاكرة الكبار مع لغة وطنية، ثم هؤلاء الذين جاءوا كمنفيين ـ وهم يمثلون نوعا من التشكيل تتزايد أهميته ـ من جانب نظم سياسية رافضة أو مرفوضة. في كل من

هذه الحالات، برغم اختلاف السبل اختلافا مثيرا للاهتمام، ثمة لغة قديمة تم تهميشها أو قمعها، أو ببساطة تم التخلي عنها، واللغة السائدة اليوم إما أن تتفاعل مع تلك التي قهرتها لتحدث آثارا جديدة على اللغة، وإما أن تعتبر ـ بطرائق جديدة ـ مرنة ومفروضة، نظام غريب لكنه مقبول لأنه يحوز السلطة والإمكان، لكنها لم تصبح ـ كما في تشكيلات سابقة وإن كانت تجريبية ـ لغة الشعب أو يمكن أن تكون كذلك، لكنها الآن قوام الجماعات والوكالات والجماعات المعارضة والأعمال النوعية، بمجتمعها الفعلي وتركيبته من الكتاب واللاعبين والمترجمين وكتاب العقود والمفسرين وصانعي العبارات المبهمة والمجددين في الثقافات المتقاطعة وأصحاب النكتة. تلك العمليات الاجتماعية، بمعنى ما، لم تشمل فقط من كان مثل أبولينير وجويس ويونيسكو وبيكيت، لكن أيضا ـ كما تعرّف جويس في بلوم ـ آلافا عديدة ممن يرتجلون البيع والشراء والتفاوض والحث والإغراء، فضلا عن تلك الجماعات المتمايزة والمنفصلة.

والحقيقة أن الأمر كان أميل لأن يكون على هذا النحو، لأن التحول كان يحدث في إطار عمليات عامة متسارعة من الحراك والانتقال في المكان والاتصالات العابرة للأوطان، والتي بدت ـ عبر العقود ـ وكأنها تغير ما كان خبرة الأقليات الصغيرة إلى ما أصبح على مستويات معينة، خاصة في المواقع الأكثر نشاطا، وعلى التحديد في الولايات المتحدة ـ ما كان يقدَّم باعتباره تعريفا للحداثة ذاتها.

وأصبح ثمة استقطاب ذو طابع أيديولوجي بدا مألوفا بين اللغة «القديمة، المستقرة» وأشكالها الأدبية، من ناحية، ومن الناحية الأخرى اللغة «الجديدة، الدينامية» وأشكالها الجديدة بالضرورة. وفي كل من هذين القطبين ثمة تفرقة ضرورية. فالأشكال الثقافية للغة «القديمة، المستقرة» (والحقيقة أنها في الممارسة لم تستقر أبدا، برغم قدمها) كانت، في الحقيقة وعلى أحد مستوياتها، الأشكال المفروضة من حانب الطبقة المسيطرة وخطابها. لكن هذا لم يكن أبدا المستوى الوحيد، ذلك أن استخدامات لغة للاتصال ولأشكال التواصل القصدية ظلت موضع تأكيد، وهدفا لجماعات اجتماعية أخرى، في كل من الطبقة والجنس، والتي أصبح وجودها الخاص موضوع طمس أو احتواء من جانب الأشكال «القومية» المفروضة. وشبيه بهذا أن

الأشكال الثقافية للغة «الجديدة، الدينامية» لم تكن أبدا تجريبية أو عاملة على التحرير فقط، ففي إطار الديناميات التاريخية الحقيقية، كان يمكن لها أن تكون ـ وقد كانت بالفعل، عن عمد وبوضوح ـ مناورة ومستغِلة. وتبنّي نماذج الطليعة المرئية واللغوية وتخفيفها على نطاق واسع من جانب وكالات الإعلان والنشر هو، فقط، المثال الأكثر وضوحا، ويتضمن الفن التجاري الواضح العابر للقوميات والأوطان حالات أخرى أكثر إثارة للاهتمام وإن كانت أقل وضوحا. ثمة رباط عملي إذن بين تعريف انتقائي للحداثة وبين وجوه عدم التماثل في السيطرة والتبعية السياسية والاقتصادية. وهذا أمر لا يمكن إرجاعه إلى مستويات شكلية أو تقنية معزولة.

إذن، فإن ما يجب علينا، حقا، أن نتفحصه ليس الوضع المفرد للغة في الطليعة أو اللغة في الحداثة، بل على العكس، علينا أن نتعرّف مدى التشكيلات المتميزة والمتعارضة بالفعل في كثير من الحالات، كما تتجسد ماديا في اللغة. ومن الواضح أن هذا يتطلب منا المضي أبعد من تلك التعريفات التقليدية مثل «الممارسة الطليعية» أو «النص الحداثي». ويمكن للتحليل الشكلي أن يسهم في هذا المسعى، ولكن شريطة أن يقوم على تحليل شكلاني صارم.

وبالتالي فإن تحديد سمات النصوص بأنها «متعددة الأصوات» أو «متعددة الألفاظ» أو حتى «حوارية» يجب أن يستند إلى الممارسة الاجتماعية إذا شئنا أن تقدم لنا تفسيرات دقيقة ومحكمة. لأنها يمكن أن تتراوح بين الإدخال المبتكر لعديد من الأصوات والعلاقات الاجتماعية ـ اللغوية المتنوعة (كما في ذلك المثال التاريخي المتميز للدراما الشعبية في عصر النهضة الإنجليزي، في مرحلة باكرة اتسمت بتغيير المكان وبعرض التكامل) وبين ما لا يزيد ـ من حيث الأثر ومن حيث القصد أيضا ـ على التقليد الساخر للآخرين الصادر عن الاستغراق في الذات، أو تكاثر الأنماط اللغوية الجامدة من التفاعل الزائف للطبقة والجنس، الصادر عن وعي تقني محاصر ولا مبال. والتضمين المبتكر يمكن تقصيه ورده إلى تشكيله الخاص، لكن التكنيك المعزول يرد في العادة إلى وكالته، السيطرة المباشرة أو المزاحة. وشبيه بهذا كان التضمين العام في سياق لماح، على مستوى عال أدبيا وثقافيا، في المدى النشط لعامية الحياة اليومية، فيجب تمييزه، ليس شكليا فقط، بل

شكلانيا كذلك، عن التكرار والمحاكاة الساخرة التي تعرف من جانب القوى المعنية «بصوت الشعب Vox Pop»، وهي حيلة لغوية للاقتراب والسيطرة السياسية والتجارية. والمواقف على طرفي القطبين يمكن التمييز بينها بسهولة، لكن المدى المعقد الذي يمتد بينهما يتطلب تحليلا أكثر دقة، بعض هذا التحليل تزيد من صعوبته حقائق عدم التحديد بين «النصوص الأدبية» و«الخطاب الثقافي العام». والمفارقة الساخرة هنا أن بعض عناصر الطليعة قد أسهمت - وإن كان هذا لأهداف أخرى - في إظهار هذا الخلط.

فضلا عن ذلك، وأخيرا، فإن هذا العمل لا يمكن القيام به إلا إذا مضينا إلى ما وراء المواقف النظرية القائمة في الدراسات التطبيقية في علوم اللغة، والأشكال المشتقة من التحليل الأدبي، والتي يمكن النظر إليها الآن - على مستويات عدة - باعتبارها داخلية في هذه العمليات ذاتها، وهي في الحقيقة غالبا ما تردد - بطرق أكثر شكلية - تلك العبارات التي جاءت في البيانات الإجرائية لبعض تشكيلات الطليعة، برغم أنها تحاول أن تقدم شروحا مستقلة لها ولمعظم الممارسات الأخرى. ومثل هذه المواقف لن تكون معينة على هذا العمل الضروري، لكنها ستكون عاملة على إضفاء مزيد من الغموض حوله، وإرجائه بزعم «معاصرته الأبدية». من الناحية الأخرى فإن تاريخ وممارسة هذه الحركات العامة ذاتها، يبدو أنها ستفتح طرقا جديدة لفهم الروابط بين التشكيلات والأشكال، تبقى مصادر دائمة للأمل والقوة.

5 المسرح بوصفه ساحة للجدل السياسي

في زيورخ المحايدة، في 1916، وفي أحد كباريهات الدادية ـ

جادجي، بيري بامبا
جادجي، بيري بامبا

ـ وفقرات مشابهة، كلمات بلا معنى عن عمد، يتم ترديدها بهدوء ووقار، أو انقطاعات شاذة من العادية الكريهة ـ

الأبقار تجلس فوق أعمدة التليفون
تلعب الشطرنج

ـ كان العرض يقدم في المبنى رقم (1) في شارع سبيجل جاس. ويسترجع أحد مؤسسي الدادية «هوجو بول» أنه في المبنى رقم (6) من الشارع نفسه: «في مواجهتنا مباشرة عبر الشارع ـ إذا لم أكن مخطئا ـ كان يعيش السيد أوليانوف/لينين. ولابد أنه كان يستمع، يقينا، كل مساء، إلى موسيقانا وخطبنا الطويلة المسهبة...». ويمضي بول ليطرح السؤال: «هل في الدادية إشارة أو دلالة على أنها الوجه المعاكس للبلشفية؟ هل هذه تعاكس التدمير، ورواسب التفسيرات التي تقدم لهذا الجانب

الكيشوتي غير الهادف وغير المفهوم للعالم؟ من الممتع، إذن، أن نرى ما سيحدث...»[1]، والحقيقة أنها كانت كذلك، خاصة حين نتذكر أن الدادية أيضا كان لها، لفترة من الزمن، لجنة مركزية ثورية، وكانت تقترح ثقافة جديدة تتضمن عروض السيرك، واستخدام الشعر الدادي للصلاة في الدولة الشيوعية.

والواقع أنه خلال خمس سنوات في «اتحاد ـ لينين ـ السوفييتي» قام مسرح ثوري طليعي. كان ألكسندر تايروف (Alexander Tairov) يرود إنشاء وتشييد منصات وخشبات ذات تأثير غير عادي، وكان يستخدم الماكياج المبالغ فيه لإبراز الطابع المسرحي، وكان فسيفولد مييرهولد (Vsevold Meyerhold) ينتقل بالدراما والمسرح بعيدا عما كان يراه تشخيصا تافها، نحو الطابع اللافردي المقصود. في ذات الوقت كان نيكولاي أوخلبكوف (Nikolai Okhlopkov) يطور عروضا كبيرة في الهواء الطلق، هادفا إلى تحطيم الانفصال التقليدي بين الممثلين والجمهور. كما حدثت طفرة مشابهة أيضا في صناعة الفيلم السوفييتي: أحد الاتجاهات اتجه نحو الحشود ومواقع التصوير الحقيقية بعيدا عن الممثلين والمشهد سابق الإعداد، واتجه آخر نحو السيطرة على تتابع الصور حسب تخطيط محكم، وفي بعض صياغاته كان ثمة توحيد بين المونتاج والمنهج الجدلي: اللقطة(أ) تتفاعل مع اللقطة (ب) لتنتج مفهوما جديدا في اللقطة (ج). في ذات السنوات، في غمرة الاضطراب الذي ساد ألمانيا بعد الحرب كان المسرح التعبيري والسينما التعبيرية كذلك يتقدمان بنشاط عظيم في اتجاهات طليعية. وفي إنجلترا أيضا كان د. هـ. لورانس يكتب: «الدراما عندنا تقوم بتمثيلها شخوص رمزية، تتشكل من الوعي الإنساني، دمى أو عرائس لو أحببت، لكنها ليست أفرادا من بني الإنسان، إن خشبة مسرحنا كلها على خطأ، لذا فهي مضجرة في تشخيصها...»[2]، وكان و.ب.بيتس قدم «مسرحيات للراقصين» حسب مبادئ مماثلة، متأثرا بمسرح «النو» الياباني.

إن هذه التطورات يمكن وصفها بسرد تاريخي. لكن تلك اللحظة الأسطورية، ربما «الرؤيوية»، التي حدثت في شارع سبيجل جاس تعطينا استبصارا أكثر صدقا في طبيعة العلاقات المعقدة بين المسرح الطليعي والسياسات الراديكالية أو الثورية. وعلى نحو أكثر عمومية بين الفن الطليعي

ككل، فإن الابتكارات والتجارب التقنية، القابلة للمقارنة أو على الأقل المرتبطة سلبا بعضها ببعض ـ والمبنية على رفض غاضب للثقافة البورجوازية، التي تعيد إنتاج أعمالها ومؤسساتها الشخصانية المغلقة ـ احتوت في ذاتها مبادئ اجتماعية مختلفة اختلافا عميقا، ومفهومات على القدر ذاته من الاختلاف حتى حول الأهداف الرئيسة للفن. والسؤال الذي طرحه «بول» ينم عن ملاحظة حادة، فلاشك في أن هناك وجها للتقابل بين مفهوم للمسرح يرتبط بالممارسة البلشفية، وهي حركة تتجاوز المفهومات البورجوازية لمصادر الفعل الإنساني، وتحول متسق في العلاقات القائمة بين منتجي هذا المسرح وجمهوره. ومن الناحية الأخرى، فهذا المفهوم، كما أشار لورانس و ييتس، وكما يبدو في الحالة الخاصة للدادية، ولأشكال من الكتابة والأداء والتعبير، يمكن أن يستكشف، أو أن يؤكد غالبا وببساطة، كل ما هو «غير هادف وغير مفهوم...»، لا بتعرف هذا البعد الإنساني فقط، بل بقبوله، وحتى الاحتفال به.

هذا التنوع في التجارب السوفييتية الباكرة، تم، في الحقيقة، إنقاصه، ثم قطع الطريق عليه، نتيجة التطورات السياسية، ثم بسبب القمع في النهاية منذ أواخر العشرينيات. وأصبح المركز الرئيسي لمجمل التاريخ المتميز في ألمانيا جمهورية فيمار، التي وضع هتلر نهاية لها، لكنها بقيت مؤثرة في المنفى بطرق ماتزال قائمة حتى يومنا هذا.

ويمكننا أن نلقي نظرة أقرب إلى التجربة الألمانية الباكرة من خلال النظر إلى شخصيتين رئيستين: إرنست تولر (Ernest Toller) وإروين بسكاتور (Erwin Piscator) بعدهما نبلغ ذروة عظيمة الأهمية في عمل برتولت بريخت المتغير. ولكن قبل أن ندخل إلى هذه التفاصيل يجب أن نلقي نظرة عامة إلى تطور الدراما الحداثية قبل الأزمة، والفرص الجديدة التي أتيحت بعد 1917. والسبب الرئيسي لهذا هو أن بيان الطليعة الذي تميز برفضه حتى للماضي المباشر، قد استمر حتى فيما بدا أنه مناقشة مدرسية ونقدية، مما سبب آثارا سلبية لا على عمل تلك الفترة الباكرة فقط، بل حتى النقطة الراهنة، وذلك من حيث فهم الطابع المعقد للمسرح الطليعي نفسه، وخاصة علاقاته بالسياسة.

كلمة واحدة توجز هذا الرفض متعدد الأشكال: «الطبيعية». فنحن لا

نكاد نجد حركة درامية أو مسرحية جديدة، وصولا إلى يومنا هذا، لا تعلن في بياناتها أو برامجها المطبوعة أو تصريحاتها الصحفية، أنها ترفض «الطبيعية» وتتجاوزها. وهذا أمر مدهش حيث إن الغالبية الكاسحة للأعمال والعروض المسرحية ظلت، بمعان واضحة نسبيا، طبيعية، أو على الأقل (لأن هناك اختلافا) على علاقة بالمذهب الطبيعي أو طبيعانية. ولفك هذه العقدة يجب أن ننظر لتاريخها.

وقد لا يكون مدهشا أن تتمثل لحظة الانطلاق في تلك الفترة من التاريخ الدرامي والمسرحي التي تلقى أعظم التجاهل، وهي اللحظة التي بدأ فيها التأثير البورجوازي والأشكال البورجوازية ظهورها الحاسم. في إنجلترا، حيث بدأ هذا باكرا، فإن هذه الفترة هي منتصف القرن الثامن عشر، وسنخطئ لو اقتصرنا في تفسير هذا التأثيرالجديد على الحدود الأخلاقية والأيديولوجية التي كانت واضحة، وكانت خشنة في البداية. ومن المهم أن البورجوازيين قد انتقلوا من موقف الرفض الباكر لمسرح الإقطاع المتأخر والبلاط والأرستقراطية - بسبب الحكايات المضللة المتأصلة فيه، وبسبب فسقه ولا أخلاقيته، وبسبب وظيفته التي تقتصر على جذب الاهتمام بعيدا عما هو أكثر جدية وجدوى - إلى التدخلات الإيجابية في صورته الخاصة، التي لاشك في أنها كانت ذات مضمون عاطفي ومتوائم. لكن التاريخ الثقافي الأكثر أهمية هو دائما تاريخ الأشكال، وما نجده بالفعل، ونحن نتفحص هذه المرحلة وخطوط تطورها البطيئة والطويلة حتى قرننا هذا، هو أحد التحولين الرئيسين في كل تاريخ الدراما (التحول الأول هو ما حدث في عصر النهضة).

ونحن نستطيع تحديد خمس مراحل لها تأثيرها الهائل في كل الدراما التالية: أولا: كان هناك القبول الجذري لما هو «معاصر» كمادة مشروعة للدراما. ففي العصور الرئيسة للدراما الإغريقية ودراما عصر النهضة، كان الاختيار الأصيل للمادة يطغى عليه بشكل ساحق ما هو أسطوري أو تاريخي، وفي أقصى الحالات ثمة تدخلات صغيرة لما هو معاصر على هوامش تلك الأحداث النائية.

ثانيا: كان ثمة قبول أيضا لما هو «أهلي» أو «بلدي» كجزء من الحركة نفسها، فقد بدأ التقليد الذي كان سائدا على نطاق واسع بأن يكون موضع

الدراما غريبا، بالاسم على الأقل، في التفكك، وبدأ تمهيد الأرض لهذا التقليد الجديد الذي سيسود على نطاق واسع أيضا وهو المتمثل في قبول «المعاصر الأهلي».

ثالثا: كان ثمة تأكيد متزايد على «أشكال الحديث اليومي» كأساس للغة الدراما، وبدأت الممارسة بالنزول عن المدى اللغوي غير العادي، بما في ذلك الوصول للعامية، وهذا ما ميز المسرح الإنجليزي في عصر النهضة، وفي النهاية جاءت نقطة مرجعية حاسمة لطبيعة كل الحديث الدرامي، وبدأ الابتعاد عن الأنماط المتمثلة في البلاغة المنمقة وحديث الكورس والمونولوج يتزايد.

رابعا: كان ثمة التأكيد على «الامتداد الاجتماعي» في انتهاك متعمد للتقليد الذي يقضي بأن تكون الشخصيات الرئيسة في الدراما ـ على الأقل ـ من مرتبة اجتماعية سامية. وكما كان الأمر في الرواية، حدثت عملية الامتداد هذه على مراحل: من البلاط إلى البيت البورجوازي، وبعدها ـ وقد بدأ الأمر في الميلودراما ـ جاء فقراء الناس.

خامسا: كان ثمة الاكتمال الحاسم «للعلمانية»، ولم تكن في مراحلها الأولى تعني رفضا للدين بالضرورة، أو لا مبالاة بالعقيدة الدينية، بل استبعاد متزايد من الفعل الدرامي «لكل القوى الغيبية أو الميتافيزيقية». أصبحت الدراما الآن ـ بوضوح ـ فعلا إنسانيا يتم أداؤه في حدود إنسانية خالصة.

نجاح هذه التدخلات البورجوازية الكبرى من السهل إغفالها، فقط لأنها جاءت على هذا القدر من الاكتمال. ففي خلال المائتي سنة الأخيرة، وكما يتضح تماما في المسارح الحداثية والطليعية، وبالقدر ذاته في تلك التي تتبع الخط الرئيسي للمؤسسات البورجوازية، كانت تلك العوامل الخمسة بالغة الأهمية. وما علينا أن نتقصاه الآن هو خيط التنويعات والتوترات داخل هذه المعايير عبر المراحل المختلفة للدراما والمسرح التجريبيين، ومن ثم نستطيع أن نقارب السؤال حول طبيعة ثورة الطليعة على ما يسمى الدراما البورجوازية والمسرح البورجوازي.

وفيما يتعلق بهدفنا الحالي فإن التنويع «الطبيعي» ذو أهمية حاسمة. صحيح أن «الطبيعية» يمكن أن تستخدم كتلخيص لآثار هذه العوامل البورجوازية الخمسة، أما تاريخيا فلم يكن هذا هو الطريق الذي سلكه

المصطلح. وطبيعية أواخر القرن التاسع عشر كانت ـ في الممارسة ـ المرحلة الأولى من المسرح الحداثي. لقد كانت ـ بطرائق عديدة ـ تقوية وتدعيما ـ في زمانها كانت صادمة ـ لهذه العوامل الخمسة، أما تطورها المباشر فقد قام على أساس أكثر تحديدا. ففي قلبها كانت النزعتان الإنسانية والعلمانية ـ وباستخدام المصطلح السياسي القضايا الليبرالية وأخيرا الاشتراكية ـ بمعنى أن الطبيعة الإنسانية ليست ـ أو على الأقل بدرجة حاسمة ـ ثابتة ولا زمان لها، بل إن لها خصوصيتها الاجتماعية والثقافية.

كان دائما ثمة فعل وتفاعل حاسمان بين ما ظل يدعى «الشخصية» من جانب، و«بيئة» محددة، طبيعية واجتماعية، من الجانب الآخر. وتشكل الاستخدام الجديد «للطبيعية» ـ والمتميز عن تأكيدها العلماني الواسع من قبل ـ على أساس تاريخ طبيعي جديد، مع استعارة واضحة للغة كي تصف التوافق أو الفشل في التوافق، الأنماط الاجتماعية والإنسانية القديمة والجديدة، مع التأكيد البيّن على العملية التطورية، باعتبارها، عادة، صراعا من أجل البقاء، عن طريقها يحاول لون جديد من الحياة أن يوجد، وغالبا ما يفشل في أن يشق طريقه. ولذلك فإن أفضل الابتكارات التقنية المعروفة للطبيعية ـ بناء مشهد على الخشبة «مشابه للحياة» (برغم أن هذا سبق تقديمه في الدراما الاجتماعية كشكل من أشكال العروض المترفة) ـ أصبح الآن تقليدا دراميا له وجوده الخاص. فلابد من إقامة بيئة حقيقية على الخشبة، لأنه في إطار هذا المنظور، فإن البيئة الحقيقية ـ نوع خاص من الغرف، وأثاث خاص، وعلاقة خاصة بالمكتب أو الشارع أو المشهد الطبيعي ـ ستصبح بالفعل أحد الممثلين، إحدى القوى الحقيقية في الحدث. وهذا ما هو واضح تماما عند إبسن، ولكن في مسرحيات وأفلام كثيرة تالية، أصبحت هذه العلاقة الجوهرية أمرا شائعا، بل حتى أمرا مسلما بوجوده.

إذن، فقد وُضعت على خشبة المسرح أماكن اجتماعية جديدة في غالبها، وفي إطار الهدف ذاته، كان ثمة التفات أكثر أهمية نحو تقديم حديث وسلوك كل يوم. هذه التقاليد الجديدة شقت طرقها نحو الانتشار الواسع في الدراما ككل، لكن من المهم هنا أن نفرق بين ما يمكن أن يظل يسمى التقليد الطبيعي، وما أصبح ـ في هذا التغير الأكثر عمومية ـ العادة الطبيعية. وهذا ـ في الممارسة ـ تمييز بين الدراما الطبيعية، والتي كانت بالفعل المرحلة

الأولى من الحداثة، وهذا التطويع للطبيعية ـ أم ترى نسميها «طبيعانية» أو على علاقة بالمذهب الطبيعي؟ ـ لملاءمة معايير الثقافة التقليدية المستقرة. ما هو أكثر وضوحا في الطبيعية الحداثية ـ من إبسن إلى سترينبرج في أعماله الأولى إلى تشيكوف ـ هو انتقاؤها ـ الذي يتسم بالتحدي ـ للأزمات والتناقضات والمناطق المعتمة التي لم تسلط عليها الأضواء في النظام الإنساني البورجوازي في ذلك الزمن.

هذه التحديات كانت تواجه بشجب عنيف، فالدراما الجديدة اتهمت بأنها منحطة ومبتذلة، أو هي مدنسة، وهي تهدد قيم المجتمع اللطيف المحتشم بالانحراف عن قيمه المقبولة أو اللامبالاة بها. والمسرحيات التي طرحت للتساؤل المفهومات السائدة عن المرأة، مثل «بيت الدمية» لإبسن و«الآنسة جوليا» لسترينبرج، أثارت السخط بوجه خاص. وبهذا المعنى ثمة استمرار متصل بين الطبيعية الحداثية وأعمال واستقبال الطليعة. فضلا عن أن أساسهما الاجتماعي قابل للمقارنة بينهما، فكل منهما نتاج أجزاء منشقة عن البورجوازية نفسها التي كونت جماعات ـ خاصة منذ 1890 ـ لها مسارحها الجديدة التقدمية.

على أن هناك أزمة مبكرة نشأت داخل الشكل المختار من الطبيعية الحداثية، فصياغتها للبيئة التي تتشكل داخلها حياة الإنسان ويعاد تشكيلها ـ البيت البورجوازي المألوف الذي تتم فيه الخبرة المباشرة بمختلف صور افتقاد الأمان الاجتماعي والمالي، وقبل كل شيء صور التوترات الجنسية ـ كانت مقنعة من الناحية الفيزيقية، لكنها غير كافية من الناحية الثقافية. ففيما وراء الموقع الأساسي وهو غرفة المعيشة، كان ثمة ـ في اتجاهات معاكسة ـ مساحات مهمة للخبرة، تعجز اللغة والسلوك في غرفة المعيشة عن النطق بها أو تفسيرها تفسيرا كاملا. فالأزمات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الأوسع كان لها تأثيراتها المرتدة إلى غرفة المعيشة، لكنها تبدو دراميا تقارير قادمة من مكان آخر، من خارج الخشبة، فقط، وفي أفضل الحالات كأشياء تشاهد من النافذة أو صيحات تصل من الشارع. وعلى نحو مشابه، فإن الأزمات الذاتية ـ خصوصية الأمور الجنسية، الشكوك والاضطرابات المتجسدة في الخيالات والأحلام ـ لا يمكن النطق بها كاملة حسب معايير اللغة والسلوك التي اختارها هذا الشكل لتحقيق أهدافه

المركزية.

وكانت هذه نتيجة تنطوي على مفارقة ساخرة بالنسبة لشكل استمد معظم طاقته من اختياره، وتصديه للأزمات العميقة والمساحات المعتمة في تلك الأيام. والحقيقة أن كلا من الدراميين الطليعيين الثلاثة الكبار ظل يواصل تجاربه للتغلب على هذه الحدود. استخدم إبسن وتشيكوف الصور المرئية فيما وراء الغرفة للإيحاء بوجود قوى كبرى أو لتحديدها («البطة البرية» و«بستان الكرز»)، وبدأ إبسن - في أعماله الأخيرة خاصة «حين نبعث نحن الموتى» - وسترينبرج، من «الطريق إلى دمشق» مرورا «بمسرحية الحلم» و«سوناتا الشبح»، في استخدام المناهج التي عرفت فيما بعد بالتعبيرية، والتي ستصبح العناصر الأساسية في الدراما الطليعية والمسرح الطليعي. هنا، مرة أخرى، يتضح الاستمرار الجوهري التاريخي بين اندفاع الطبيعية الحداثية وحملات الطليعة.

وماتزال ثمة حاجة إلى تمييز أكثر بعدا. فدراما غرفة المعيشة، وما فيها من بقاء مناطق من الخبرة لا يمكن الوصول إليها أو بلوغها، ستظل مستمرة، وتتضح في اتجاهين متعاكسين تماما. نظريا: كان ثمة اختياران: إما أن تكون الدراما قادرة على أن تصبح شعبية تماما مرة أخرى، بأن تعكس إجلاء البورجوازية عن مواقع السلطة الاجتماعية، الذي جاء نتيجة رفضها احتكار المراتب الاجتماعية المتميزة. ولكن: أين ستكون هذه المواقع الآن؟ وإما أن تعمد الدراما إلى استكشاف الجوانب الذاتية على نحو أكثر قوة وعمقا، بأن تتراجع عن التصوير الشعوري وإعادة إنتاج الحياة العامة، لمصلحة التجسيد الدرامي - بأي وسائل متاحة - لما يمكن اعتباره وعيا داخليا، أو في الحقيقة لا وعيا. والنقطة الأساسية في طرائق مسرح الطليعة أنها سارت في كلا الطريقين المختلفين تمام الاختلاف، محققة نتائج مختلفة تمام الاختلاف كذلك. الوحدة الزائفة التي قدمها ما يبدو العنصر السلبي المشترك وهو «رفض الطبيعية» - والذي كان يعني في تلك المرحلة تقريبا أي شيء، بما في ذلك صور التواؤم مع الخط الرئيسي المحترم المتمثل في عدم تحدي العادات الطبيعية ذاتها - ظلت زمنا طويلا تحجب السؤال الوحيد المهم: عن الاتجاهات «البديلة» التي يمكن أن يمضي فيها الخلاف البورجوازي المستمر، وعن المواقف المتحولة والمختلفة التي

كانت تنتظر عند نهاية أي من هذه الاتجاهات.

هذه الاتجاهات البديلة، والتي كانت مختلطة في البداية، تتضح أكثر ما تتضح في الدراما الألمانية. ثلاثية شتيرنهايم (Sternheim) «مشاهد من الحياة البورجوازية» (1911 ـ 1914) كانت صورة بسيطة نسبيا للخلافات والفضائح والصدمات البورجوازية داخل الشكل الذي يبدو محترما من الخارج. ولكن في عملي فرانك ويدكيند (Frank Wedekind) «روح الأرض» (1895) و«صندوق باندورا» (1904) كان ثمة اندفاع أكثر راديكالية: فالعالم البورجوازي بشع ومضحك، مثوى العادات والقوانين الميتة، مختنق بصور قمع الذات، لكنه الآن يواجه تحديثا من قوى الحياة السياسية، قوى ذات طابع جنسي أساسا، ولكن ليس على نحو مطلق، قوى ستؤدي إلى تمزيق هذا العالم وتحريره معا. إحدى المسرحيات التي كان لها تأثير كبير، وهي تعبيرية عن وعي، هي مسرحية كايزر (Kaiser) «من الضحى إلى منتصف الليل» (1916)، وتصور خلال اثنتي عشرة ساعة من حياة موظف بنك فار ومستخف كل صور القلق وافتقاد الأمن والتعاسة لدى بورجوازي صغير متوائم، يندفع إلى ثورة تافهة. أما بريخت في «بعل» (كتبت في 1918) فقد اختار فردا قويا قاسيا، لا يخشى التقاليد الاجتماعية، كشكل من أشكال التحرر من الطبيعة الإنسانية والرغبات الإنسانية. الآن تبدو التداخلات واضحة تماما فيما يعتبر طليعيا في العادة. هناك استمرار، غالبا بطرائق جديدة، للمشروع «الطبيعي» في عرض الأماكن المظلمة في الحياة البورجوازية، والاندفاع إلى التأكيد على القوة الجديدة التي ستعمل على تمزيقها، وهي قوة أساسية لا يمكن احتواؤها تتحدد بشكل أساسي في الذاتية المفرطة.

لا يكفي، إذن، الاعتماد على التعريف «المعادي للبورجوازية»: لأن هناك ـ فوق كل شيء ـ عملا جديدا يتقدم في اتجاه مختلف تماما. إرنست تولر، الذي كان سجينا لاشتراكه في «الثورة البافارية» في 1919، كان يكتب «الرجل والجماهير» (1921)، وكان إروين بيسكاتور يمضي من «عصبة سبارتاكوس» ليؤسس «المسرح البروليتاري» من حيث هو «مسرح الإنسان الثوري العامل». هذان الاتجاهان المختلفان اختلافا جوهريا فيما كان يصنف باعتباره طليعيا، وفي الحقيقة على نحو أضيق باعتباره تعبيريا، يمكن أن نلحظه في هاتين

العبارتين المتعاكستين في تلك السنوات. كتب تيودور دوبلر Theodor Daubler في 1919: «إن أزمنتنا لها تصميم هائل: انفجار جديد للروح! «الأنا» يخلق العالم.»[3]، وبعدها بقليل كتب بيسكاتور: «لم يعد الفرد ومصيره الشخصي والخاص هو العامل البطولي في الدراما الجديدة، وإنما العصر نفسه، ومصير الجماهير»[4].

من هذه التأكيدات البديلة تماما، نستطيع أن نحدد ـ داخل تجارب الدراما والمسرح بطابعها التجريبي والنشط ـ الأشكال التي تمايزت في النهاية للتعبيرية «الذاتية» و«الاجتماعية». وقد أطلقت أسماء جديدة على هذه المناهج الطليعية بسبب تلك الاختلافات والتعقيدات من حيث أهدافها، وما بقي مشتركا هو رفض إعادة الإنتاج: في تهيئة الخشبة، وفي اللغة، وفي تقديم الشخصية. لكن اتجاها واحدا كان يتقدم نحو هذا الشكل الجديد للخلاف البورجوازي الذي في تأكيده نفسه على الذاتية كان يرفض الحديث عن أي عالم عام باعتباره مقطوع الصلة بالتذوق الأكثر عمقا. فالتحرر الجنسي وإطلاق الحلم والخيال والاهتمام الجديد بالجنون من حيث هو بديل للعقل المقهور ورفض اللغة المنظمة من حيث هي شكل يخفي السيطرة المعتادة، هذه كلها كانت سمات ملحوظة في هذا الاتجاه الذي بلغ ذروته في السوريالية و«مسرح القسوة» عند آرتو، من حيث هو الانشقاق الحقيقي، وهو على خصام أيضا مع المجتمع البورجوازي، ومع أشكال المعارضة له التي نشأت داخل حدوده. من الناحية الأخرى، هناك العكس: الاتجاه الذي يغلب عليه الطابع السياسي أكثر فيرفض البورجوازية برمتها، وينتقل من الانشقاق عليها إلى الانضمام الواعي للطبقة العاملة في المسرح السوفييتي المبكر وعند بيسكاتور وتولر، ثم أخيرا بريخت.

ومفهوم «المسرح السياسي» يرتبط بهذا الاتجاه الثاني، والسبب واضح. لكن من الخطأ التجاهل التام للتأثيرات السياسية في الاتجاه الأول، الذي أصبح بازدياد اهتمامه بموضوعات الجنون وانطلاق العنف والتحرر الجنسي هو المسيطر على مسرح الطليعة الغربي في فترة لاحقة، خاصة ما بعد 1950. أحد عناصر تلك السيطرة هو ما يمكن أن يعد إخفاقا لهذا الاتجاه السياسي المتطرف ـ المتغير البلشفي للاشتراكية ـ الذي ربط نفسه بأفكار ومشروعات الطبقة العاملة. فتاريخ ما بعد الحرب، والتجربة السوفييتية

بوجه خاص، قد جعل هذه الانتماءات الشجاعة المبكرة مسألة إشكالية. برغم ذلك، فإن كلا الاتجاهين مايزال فعالا ـ بنسب متغيرة ـ فمن المهم أن نحددها داخل عموميات مسرح الطليعة، عند النقطة التي بدأ فيها تباعدهما.

كان عرض بيسكاتور «الأعلام» في 1924 نموذجا لهذه الحركة، وفيها «كانت أعمالنا تحريضا وحثا، نحاول عن طريقها أن نرتبط بالتاريخ الحي، وأن نقوم «بفعل» سياسي...»[5]. كان العرض يعتمد على حادثة إلقاء قنابل في شيكاغو، شُنق بعدها أربعة من الفوضويين، كان بيسكاتور يصفها بأنها «دراما ملحمية»، وكان فيها ست وخمسون شخصية، في عمل مفتوح وعام عن عمد، وكان أثاث الخشبة عند حده الأدنى، ومساحات الأداء تحددها وتعزلها الإضاءة، على أساس من السقالات والمنصات التي راد الطريق إليها تايروف في البنائية، مع مزيد من التطويرات الآلية، وأدخلت إلى الفعل لقطات من الأفلام والعناوين وكان يمكن التوجه بالخطاب المباشر إلى الجمهور، وكان التركيز كله على التدفق والحدوث معا لأحداث تبدو متباعدة، وكانت الأفلام الإخبارية وبلاغات الراديو تقطع التجسيد الدرامي المباشر لجماعة الممثلين.

هذا العرض يمكن أن يرتبط، مباشرة، بعرض تولر «هوبلا!» في 1927: يعرض البرولوج جماعة من الثوريين المحكوم عليهم في 1919، ينتظرون تنفيذ أحكام الإعدام، وفي اللحظة الأخيرة يطلق سراح واحد منهم هو ويلهلم كيلمان، ويخفف الحكم على الباقين - بمن فيهم كارل توماس، صديق كيلمان - إلى السجن مددا طويلة. ثم ينتقل الحدث إلى 1927. وقد أطلق سراح توماس لتوه، في حين أصبح كيلمان رئيسا للوزراء، ويستكشف توماس العالم السياسي الذي تغير، وفي النهاية يتم القبض عليه مرة أخرى بتهمة باطلة فيعمد إلى الانتحار.

ويتم إسقاط التاريخ العام لهذه السنوات الثماني الحاسمة باستخدام مقتطفات من الأفلام الإخبارية والعناوين وتقارير الراديو ـ والخشبة ذاتها سقالة مقسمة إلى أرضيات، وأي جزء من هذا التكوين يمكن أن يصبح مكانا يدور فيه الحدث عن طريق الإضاءة، في بعض الأحيان يصبح التكوين كله فندقا ومستشفى للمجانين وسجنا. وتعكس المشاهد المتعاقبة صور

الفساد السياسي والمالي والجنسي، وهناك أيضا سخرية حادة من جانب مجموعة من «الثوريين المتفلسفين»، يعتمدون على ما تقدمه طبقتهم من صور التحرر الجنسي للذكر. ويخطط كارل توماس، الذي يعمل ساقيا، لإطلاق النار على كيلمان، لكن أحد الطلاب يسبقه إلى إطلاق النار على رئيس الوزراء.

نقطتان رئيستان يثيرهما عرض «هوبلا!»: الأولى أنه عودة حاسمة للانشغال بتلك المساحة العامة التي أخلتها الدراما البيتية البورجوازية، فضلا عن أن تدفق المشاهد وإعداد الخشبة أتاح التقديم المتزامن لمساحات من الفعل الاجتماعي كانت ستظل - دون ذلك - متباعدة وخافية. والمسرحية تستحضر أوسع مساحة ممكنة من التاريخ المعاصر، ثم تنتقل للمواقف الأكثر تحديدا لتعرضها وتواجهها.

الثانية أن شغل هذه المساحة العامة كان يصحبه تخلل العلاقات الاجتماعية الجوهرية التي استكشفتها الطبيعية. والعلاقات في «هوبلا!» حادة وذات أنماط تخطيطية في التقديم والتحليل أكثر من مجرد التجسيد. هذا فضلا عن أن هناك رابطة داخلية يمكن أن نراها مع الاتجاه الذاتي، فالانتماء الثوري يعني أساسا فضح فساد العالم البورجوازي جنسيا وماليا وسياسيا على السواء، ضد هذا الفساد يناضل البطل الفرد من أجل الفعل لكنه يخفق. وواضح من هذا السياق أن الفعل الحاسم لم يكن انتفاضة جماعية (على نحو ما قدمت الطبيعية بالفعل، في مسرحية هوبتمان Hauptmann «النساجون» في 1890)، بل اغتيالا فرديا، حسب التقليد الراسخ في الفوضوية.

هذه النقاط كلها يمكن ربطها بتغييرات الاتجاه التي قام بها بريخت، وقد جاء من العالم المسرحي للعشرينيات، لم يكن في البداية صاحب انتماءات سياسية واضحة، لكنه أصبح الممارس الرئيسي للدراما والمسرح في الطليعة السياسية.

كان بريخت الأول، بريخت «بعل» و«طبول في الليل» راديكاليا ومعاديا للبورجوازية داخل الاتجاه الذاتي، حتى الثورة في «طبول في الليل» هي - في جوهرها - خلفية منفصلة لتاريخ ذاتي. وفي مرحلة تالية، مرحلة «ماهوجني» و«أوبرا البنسات الثلاثة» ازداد النقد الموجه للمجتمع البورجوازي

بوجه خاص حدة ووضوحا، لكن نمط الاستجابة السائد ظل ساخرا، ومرتبطا بتواؤم الفرد من أجل البقاء. لكن ثمة تحولا في «القديسة جان في فناء الماشية»، وخاصة في إعداده لرواية جوركي «الأم»، هنا تبدأ عناصر الاستجابة الإيجابية، وأخيرا الجماعية في الظهور. وهي أيضا مرحلة تحوله العمدي عن المسرح التجريبي البورجوازي نحو ما يمكن أن يكون مسرح الطبقة العاملة. كانت هذه الفترة ـ أواخر العشرينيات ـ فترة صعود مؤسسات مسرحية من هذا اللون، في المهرجانات الجماهيرية، ومسرح الشارع، في تقديم العروض في المشارب والمصانع، في جولات جماعات مثل «القمصان الحمر » و«الصواريخ الحمر»، وأسهم بريخت ـ الذي كان قد أصبح أكثر قربا من الماركسية ـ «بمسرحياته التعليمية»، وأهمها «الإجراءات التي تم اتخاذها »، وقد قدمتها «فرقة العمال» في برلين أمام جمهور معظمه من الطبقة العاملة.

هذه المرحلة، في الحقيقة، كانت ذروة ما يعد ـ تاريخيا ـ موقفا غير عادي، فالتفاعل المباشر بين مسرح الطليعة وحركة نضال الطبقة العاملة، قد وجد مؤسساته الثقافية المناسبة، وهو من ثم مختلف نوعيا عن مسرح الطليعة المنشق على البورجوازية، والذي يعمل داخل مسارح الأقلية البورجوازية المنشقة. على أن التغير يمضي في الاتجاهين، فثمة حركة تمضي إلى ما وراء السخرية الواعية والمحترمة لذاتها، بل حتى إلى ما وراء الإيماءات الأكثر عنفا من الثورة المسرحية داخل مؤسسات تقوم في جوهرها على التواؤم في ظل علاقات اجتماعية لا تتغير. في ذات الوقت، فإن المكان المتوسط الذي تشغله الدراما الجديدة والجمهور الجديد أيضا عن طريق حزب ونظرية ـ وهذا على مستوى من المستويات هو مصدر قوتهم ـ قد أنتج (كما في «الإجراءات التي تم اتخاذها») زوايا حادة معينة للنظر، في الحقيقة لب مظاهرة مستبدة، داخل ما كان يقدم شعوريا على أنه استكشاف مشترك، يتشارك فيه الجميع، للمشاكل العميقة والأصيلة في النضال.

ولا يمكننا اليوم أن نقرر ما الذي كان يمكن أن يحدث لهذا التطور كله لو لم يجهضه صعود النازي إلى السلطة. إن حركة ثقافية هائلة واثقة بذاتها أطاح بها التاريخ السياسي. حلّ القمع والإرهاب محل الصدمة والاستنكار. إنما من خلال تجربة الإبعاد والهزيمة تطورت المرحلة التالية،

والتي يعرفها الناس أكثر، من عمل بريخت، وهي تجربة بالغة الدلالة في فهم السياسات المتغيرة لمسرح الطليعة. فمن داخل هذا الموقف أساسا، ومن المنفى، طوّر بريخت تقنياته الجديدة في الإبعاد، و«الإغراب» (وهو مصطلح لعله أخذه مباشرة عن الشكليين الروس الأوائل). صحيح أنه عن طريق «المسرحيات التعليمية» كان يتقدم نحو فكرة المشاركة الواعية والجمهور الناقد، ولكن كان مايزال هناك في ذلك الحين - بالفعل وبالإمكان أيضا - جمهور رفاقي من هذا النوع، وحين حرم بريخت من هذا الجمهور، وبعد أن حاول - وغالبا ما كان يفشل - تقديم دراما يمكنها مواجهة الفاشية المعاصرة على نحو مباشر، تقدم بريخت - من حيث التقنية واختيار الموضوع معا - نحو أشكال جديدة وعمدية من الإبعاد. وفي عمله هذا حدث أن استبعد عاملين من عوامل التطور الطويل للدراما البورجوازية: الوطني والمعاصر، ويمكن - حسب منظور ما - فهم هذا الاستبعاد على أنه قطيعة جذرية مع «الطبيعية» أو «الواقعية»، فهما مندمجان وفق نظرية الطليعة. ولكن أيضا - وبطبيعة الحال - هناك إعادة البناء - داخل الشروط المفروضة للمنفى - فيما يتعلق بتحديد الشروط الاجتماعية للطليعة الأصلية، والأشكال المختارة للفنان الهامشي، والابتعاد عن إعادة إنتاج عالم معاصر، هو معاد للفن.

ولاشك في عبقرية تطور بريخت في هذه الأشكال. «الأم شجاعة» و«جاليليو» شخصيتان منقسمتان انقساما عميقا، بل حتى مدمرتان للذات، هما أكثر الشخصيات نضجا في «الطبيعية الحداثية» يتحركان وفق منظورات واسعة وواضحة، تاريخية وأيديولوجية معا. أما «دائرة الطباشير القوقازية» فتفتح أرضا جديدة نحو العناصر اليوتوبية في حكايات الجنيات. دون جهد يبذل في البحث عنها، تأتي عدالة إنسانية مستحيلة، حرفيا، فتبسط ظلها على الشروط القاسية للضرورة البادية على نحو نموذجي في الأسطورة وفي الواقع. في أحد الاتجاهات ثمة التباسات حول ضرورة البقاء برغم الهزيمة والدمار، وفيها يمكن أن يتاح الوعي الإيجابي فقط من خلال الاستجابة النقدية للحدث، التي يستدعيها الشكل لكنه لا يفرضها. وقد ظهر هذا في عروض بريخت - برغم مقاصده - التي أكدت فضائل المصلحة الشخصية في البقاء. وفي اتجاه آخر، سواء جاء هذا عن طريق أغاني البهجة والتحدي، أو في التحقق الخيالي لعدالة إنسانية سعيدة ونادرة،

فإن الواقع الجماعي يبقى ويتواصل.

بمثل هذا اللون من التحليل المركب، الذي يتسق وما وضعه بريخت نفسه بمنهجه الجديد في «الرؤية المركبة» لعملية اجتماعية متعددة القيم، دينامية وغير يقينية في الوقت ذاته، إنما يجب تحديد دلالات بريخت. ذلك أن تجريد المناهج الخاصة، أو العبارات النظرية المرتبطة بها، بوصفها أشكالا محددة دون إشارة إلى الموقف الاجتماعي الخاص الذي يحددها، إنما يعني تأكيد التطور الفعلي للطليعة، ثقافيا وسياسيا، نحو جمالية جديدة. وبهذه الوسائل يتم تجاهل مشكلات اجتماعية لا حلول لها، فيما يبدو مشروعا فنيا مستقلا، معتمدا على ذاته، مجددا لذاته بذاته. والمحاولة التي تنجح عادة في نزع الطابع السياسي عن بريخت، تتمثل في الإعلاء من شأن عناصر البقاء الساخر والتحرر غير المحدد، وبخس شأن الارتباط الصارم بشروط مشتركة ونضال مشترك، وتلك سمة مميزة لمرحلة التكيف والاندماج من جانب الطليعة التي حدثت على نطاق واسع في الغرب، فيما بعد 1950.

على العكس من التطورات في ألمانيا، لم يكتسب المسرح الإنجليزي أبدا في العشرينيات والثلاثينيات زخما سياسيا حقيقيا. كان برنارد شو هو الشخصية المسيطرة، لكن دراما الأفكار عنده كانت تفتقد الحافة الرائدة للتجديد في الشكل. أما عن التطورات التي توازي «التعبيرية» الألمانية (وكانت جزئيا مدينة لها)، علينا أن نتحول أولا نحو شين أوكيزي (Sean O‘Casey) ثم، أودن (Auden) وإشروود (Isherwood). عن أوكيزي، فبعد الأعمال الواقعية المتميزة في أعماله التي كتبها لمسرح آبي Abbey Theatre، كتب في 1927 «الكأس الفضية»، وهي في أجزائها المركزية محاولة لشكل جديد، تستخدم الأغاني والشعارات، والحديث المنخفض، للتعبير عن اغتراب الحرب، وهي حركة تحققها المسرحية ككل عن طريق تحول البطل من نجم شعبي لكرة القدم إلى ضحية شوهاء من ضحايا الحرب.

في مسرحياتهما طوّع أودن وإشروود عناصر من المسرح التعبيري، وجمعا بينها وبين الأشكال المألوفة للكوميديا الموسيقية والبانتوميم. فمسرحية «تسلق جبل ف.6.». تمزج بين وحدات من الصراع الاجتماعي والنفسي، وفيها تقوم شخصيات كاريكاتورية من المؤسسة السياسية بإغراء

متسلق مثالي بأن يقهر جبلا تسكنه الأشباح هو جبل ف.6 في مستعمرة «سودلاند» البريطانية كي يؤثر في أهل المستعمرة المتسمين بالعناد. وتقوم عائلة مقهورة ساذجة من أهل الضواحي، يتحدث أفرادها شعرا كوميديا، بدور الكورس. وبرغم أنها تستخدم تقنيات حداثية (مثل خشبة المسرح المقسمة، حيث السياسيون والمتسلقون والرهبان المحليون والجمهور البريطاني يلتقون ويتفاعلون دون تعمد) تساعد على تأكيد الاتجاه الثوري، فإن العناصر الهجينة التي تستعيرها المسرحية - من المسرح الرمزي ومن المسرح التعبيري كذلك - تمثل تأليفا عسيرا. التفكك نفسه واضح - من حيث الموضوع - في محاولة الجمع بين موتيفات ماركسية وأخرى فرويدية، هو ما كان الطابع المميز للطليعة في تلك الفترة. ويرفض المتسلق تلك المهمة المغرضة، لكنه يحاول تسلق الجبل لسبب آخر شخصي هو الفوز بحب أمه. وفي لحظة موته يبدو له شبح أمه كالإله المحتجب على قمة الجبل. وقد صُور تخيل موته على خشبة المسرح على نحو تعبيري، ينقلب أخوه السياسي إلى تنين، وتنهمك شخوص المؤسسة التي تضع الأقنعة في لعبة شطرنج بالأداء الصامت. هذا المزج بين أشكال شعبية وأخرى تجريبية أدى إلى وجود حس بريختي بالإغراب، وقدمت المسرحية نقدا بانوراميا للنظام الاجتماعي جنبا لجنب الأزمات الروحية للمثالي الخائب.

ومسرحية «على الحدود» (1938) تصور حال بلدين متحاربين، لكن الجنود يتمردون والعمال يثورون حين يفلحون جميعا في التغلب على العداوة المتبادلة بينهم (والتي تعزى - إلى حد كبير - إلى تأثير الصحافة والإذاعة). مرة أخرى يسلط الضوء على موضوع ثوري عن طريق العروض الموسيقية والكاريكاتير والمونتاج البريختي. فالقائد الفاشي هو ثوري خائب، ضعيف ومختل العقل، يتلاعب به رجال الأعمال الكبار، وعائلات المحاربين الذين يعيشون على جانبي «الحدود» المرئية (في مركز الخشبة) يستجيبون - دون تعمد - عن طريق الترنيم الساخر المتبادل. ولكن في تحول له دلالته، يؤكد الشاب والشابة المحبان - اللذان فرقت الحدود بينهما طوال المسرحية - على امتياز الحب، وهما يموتان. هذان المحبان كان قد سبق لهما أن تخليا عن نزعتهما السلامية الأولى وأصبح هو متمردا، وهي ممرضة، وذلك كي يدعما «الذين يشيدون المدينة/حيث تتحقق إرادة الحب...»، هذان المحبان

«يموتان كي يصبح الإنسان عادلا/كي يكون جديرا بأن يرث الأرض...»[6]. وبرغم التعبير عن الإيمان بعدالة القضية، فإن هذه النهاية تؤدي إلى خسوف الأثر السياسي للانتفاضة الشعبية التي سبق التركيز عليها بقوة عن طريق القراءة الساخرة للصحف أمام الستار، وتنتهي المسرحية بنغمة رثاء فردي حزين.

تلك كانت أشهر المسرحيات اليسارية الإنجليزية في الثلاثينيات؛ ذلك أنها قدمت في إطار أكثر التكوينات الثقافية تأثيرا، وهو الانقسام السياسي للبورجوازية. برغم ذلك فقد كان ثمة عمل من لون مختلف، يلتمس جمهور الطبقة العاملة، وينتجه العمال أنفسهم، كان هذا اللون موجودا، ليس فقط من خلال الأشكال الإثارية للصحيفة الحية، ولكن أيضا على طول مدى واسع من المناهج، بما فيها إعادة بناء التاريخ الشعبي، والواقعية الاشتراكية المعاصرة. هذا الاتجاه ـ الذي كان يقطعه دائما ضعف مؤسساته ـ استمر في الظهور، ثم قَوِي وتدعم.

لكن علينا أن نركز تحليلنا الأخير حول ما حدث من ذلك الحين للطرائق الثقافية للطليعة الواعية بذاتها. إن تكوين الشعور الذي ظل سائدا هو الأنا المتشظية في عالم متشظ. وفي المراحل المتداخلة للمسرح السوريالي ومسرح القسوة ومسرح العبث ومسرح «فقدان التواصل»، قويت وتعمقت خيوط أصيلة متميزة من تشكيل الطليعة. ومايزال ثمة عنصر من الثورة في تحدي المجتمع البورجوازي (أصبح اسمه فيما بعد «مجتمع الجماهير» أو حتى «المجتمع» فقط، ويتضمن في المرحلة الأخيرة «مجتمع الذكر البطريركي») على أساس احتكاره للوعي، وهو احتكار يتم التعبير عنه بشكل نموذجي في أشكال اللغة والتمثيل.

إن أعلى مراحل هذا النقد يمكن مع ذلك أن تتقدم أكثر نحو أشكال من الثورة أكثر عمومية (كما في بعض نماذج مسرح المرأة)، غير أن ما يتميز به أكثر هو محاولته الاختراق للوصول إلى الخبرة الفردية الجوهرية من تحت هذا الوعي المقنن، أو حتى في عملية الكشف نفسها عن استحالة مثل هذا الاختراق. هناك إذن تحرك من تصوير العالم البورجوازي من حيث هو مستبد وبشع معا، إلى الإصرار ـ وهو في بعض أشكاله إصرار يعبر عن الرضا، بل قد يعبر عن السعادة ـ على أن تغييره أمر مستحيل، أو هو ـ

حرفيا ـ أمر لا يمكن تخيله، في حين يبقى الوعي السائد مهزوما. ويأخذ هذا المنحى شكلا خاصا في المسرح الذي يقوم على نبذ اللغة، فإذا كانت الكلمات «تعتقل الفكر وتشله» فمن الممكن كما كان آرتو يأمل، إبدال «اللغة المنطوقة بلغة أخرى مختلفة للطبيعة، ستكون إمكاناتها التعبيرية مكافئة للغة الألفاظ...»[7]: مسرح الحركة البصرية والجسد. بمثل هذه السبل، يمكن دائما تحطيم الأشكال الثابتة للعرض، لا عن طريق إقامة أشكال جديدة، ولكن عن طريق إظهار ضغوطها الدائمة وطغيانها. وثمة تأكيد رئيسي هنا هو النزول بكل الأنشطة والحديث من حيث هي وهم وخداع، وإضفاء القيمة على المسرح، لأنه بطابعه الوهمي الصريح، فهو صاحب الامتياز لحمل الحقيقة الكونية.

على أن ما يجب أن نقوله بالنسبة لمسرح الطليعة هذا الأخير وممارسته المنوعة، أنه قد كان ـ بطرائقه الخاصة ـ سياسيا. ظل دائما يصدم ويتحدى، وكان غالبا ما يضيء ـ بأشكاله الخاصة في التعاطف ـ الاقتلاع والاضطراب وكل صور ما يُعد جنونا، والذي يستبعده بقسوة المجتمع القائم على الأعراف الثابتة الجامدة بكل ألوانه السياسية. وفي الوقت ذاته ـ وكما كان الأمر في «الذاتية» الباكرة ـ كان له موقف يتسم بالالتباس تجاه مسألة العنف. فكان يحوله في بعض الأحيان إلى منظور ذاتي، وإلى ما يمكن أن يؤدي في النهاية إلى أشكال فجة من الفن الإباحي (ممثلة بقوة في عنصر تحرر «الرجل» ورفض النساء في الذاتية الباكرة). وأكثر من ذلك، ففي بعض نماذجه الخادعة، من عبقرية بيكيت إلى تلك الكوميديات السوداء المفككة في «البوليفار» الجديد، كان يعمل بشكل مبرمج على الإقلال من قيمة الإمكانات الإنسانية والفعل الإنساني. ثم يغطي دينامية الشكل بدينامية الفعل الذي ينتهي إلى التكرار وسوء الفهم المتبادل وركود الوضع الاجتماعي. وليست هذه طرائق الطليعة، إلا بمعنى محدود، ولكن كما كان الأمر ممكنا على نحو دائم (وكما حدث من قبل عند إليوت وييتس وكلوديل) تتحول الطليعة لتصبح «مؤخرة» (arrie‘re-garde). فالشرط المستحيل وغير المقبول أصبح يُعد اليوم حتميا لا يمكن تجنبه ويستلزم الخضوع: هزيمة يتم تبريرها باستبعاد أساسها الإنساني، وإزاحة مسرحها أولا، ثم طرائقها بعد ذلك، إلى مكان آخر.

6 ما بعد التراجيديا الحديثة

ارتفعت الأصوات وأسكتت؛ ارتفعت ثانية وأسكت بعضها؛ ارتفعت من جديد، و...

في السنوات التي انقضت بعد أن كتبت «التراجيديا الحديثة»، توافر أكثر مما يكفي من الأدلة على أهمية موضوعاته. عند النقطة التي انتهيتُ إليها: أطفال النضال يواجهون الرجال الذين تحولوا حجارة، كان ثمة تاريخ جديد غير عادي سيبدأ. كان ثمة التحرر والقمع في «ربيع براغ»، وكان ثمة أصوات جديدة: بعضها يائس وبعضها هيستيري وبعضها صاف واضح متحد، داخل النظم المسماة بما بعد الثورية. لكن التاريخ سيصبح أكبر من هذا. فأطفال تلك الوفرة اللامبالية، سيصبحون ـ على مدى عقد كامل ـ أطفال النضال، وفوق كل شيء: المقاومة للعدوان العنيف على فيتنام. في 1965، بدايات تلك السنوات، كتبت أن «كوريا والسويس والكونغو وكوبا وفيتنام هي أساس نضالنا...». تغير هذا المنظور وضم أسماء جديدة: تشيكوسلوفاكيا، شيلي، زيمبابوي، إيران، كمبوديا. والنضال من أجل إقامة هذه الروابط، كسبيل نحو حل تلك الفوضى الشاملة، لا للتواؤم معها، قد زاد اتساعا وعمقا. ولكن يبقى أيضا أنه لاشك في أن

هذه الثورة المتسعة والمعقدة، والمقاومة المريرة والمتسعة أيضا التي تلقاها، يمكن النظر إليها بمنظور تراجيدي، ليس فقط بسبب ثقل المعاناة المستمرة، ولكن أيضا بسبب تعقد العلاقات القائمة بين الفعل ونتائجه.

وهذه مسائل في التاريخ المعاصر، مطروحة للدراسة سواء على نحو نوعي أو عام. لكن ما أشعر بأنني بحاجة لإضافته هنا هو ملاحظة حول نتيجة ثقافية بعينها. كانت قضيتي الأساسية ـ كما يمكن أن نتذكر ـ هي حول العلاقات العميقة بين الأشكال الفعلية لتاريخنا والأشكال التراجيدية التي يمكن من خلالها إدراكها والإفصاح عنها وإعادة تشكيلها. وما ألاحظه الآن هو القوة التي تحققت لأحد هذه الأشكال، حتى أصبح في ثقافات منها الثقافة التي أنتمي إليها سائدا على نحو مؤقت، بل طاغيا في الحقيقة.

وبأكثر المعاني عمومية يمكن التعبير عن هذا الأمر، ببساطة، بأنه فقدان ـ على نطاق واسع ـ للمستقبل. ومن الملاحظ كيف تطورت هذه الحالة بسرعة، وهي تتضح ـ أكثر ما تتضح ـ في مراكز الرأي التقليدي الجامد نفسها. ففي أوائل الستينيات من هذا القرن، حيث كنت أكتب «التراجيديا الحديثة» كانت ثمة أصوات كثيرة محتجة ومحذرة، وقلة من الأصوات اليائسة، لكن الحالة الرسمية العامة السائدة كانت انتشارا هادئا وسعيدا لآفاق ممتدة: ثمة رخاء مرتب، وإجماع مرتب، وتحولات مرتبة ومفيدة بعيدا عن الاستعمار، بل حتى عنف مرتب فيما أطلق عليه «توازن الرعب». وقد بقيت بعض شذرات من هذه الذخيرة هنا وهناك كإيماءات انتخابية ليس إلا. لكن الرسائل العامة من المركز رجعت مرة أخرى لتصبح رسائل خطر وصراع، مصحوبة بحسابات الامتياز أو الاحتواء، ولكن أيضا مع إيقاعات عميقة من الصدمة والضياع. إن الرخاء المرتب انزلق ليصبح كسادا مثيرا للقلق، مرتبا لكنه قد يتجاوز هذا الترتيب، وقد بقي بعض الإجماع السياسي، لكن الإجماع الاجتماعي الكامن وراءه بدأ يتحطم، خاصة على مستوى الحياة اليومية. والتحولات المرتبة بعيدا عن الاستعمار تم إنجازها على نحو مريح، لكن الحرب ضدها تتزايد وتشتد ضراوة في مئات الميادين. وبقي ميزان الرعب قائما، بل أصبح أكثر إثارة للرعب، لكن الثوابت التي تجعله محدودا ومغلقا تلقى تهديدات متزايدة من جانب جيشان أعماله على نطاق واسع. لهذا لا يدهشنا أن تكون الرسائل السائدة معبرة

عن الخطر والصراع، وأن تكون الأشكال السائدة هي الصدمة والضياع.

على أن هذه الإيقاعات مألوفة في التاريخ. ويمكن ردها - بقدر من الدقة - إلى نظام اجتماعي ميت وطبقة ميتة. والأشكال الخاصة بهذا النوع من التراجيديا، ونوع التراجيديا الخاص بها، حولنا اليوم في كل مكان. إن عددها يتجاوز الحصر - هذا صحيح - بفعل الاستجابات البديلة داخل بناء الشعور ذاته. هناك فيما يبدو فيض لا نهاية له من الاسترجاع الملون، وإضفاء المسحة المثالية ببساطة، على ماض سعيد ناعم، ومعظمه ليس، حتى، حنينا إلى الماضي - فهذا اتجاه يشير ضمنا إلى الحاضر - بل مجرد بدائل مؤقتة للعناء في أي لون من ألوان الارتباط. وهناك أيضا فيض يمس بعض الأعصاب الحقيقية، لشكل جديد وخطير من العنف المشروع الذي تمارسه قوى النظام: فرجل البوليس السري الذي يجد منطقا في النفاذ والتخلل، العين الخاصة الكاشفة غير التقليدية، قد أبدلت خلال هذه السنوات العشر الأخيرة - في مراكز الإنتاج الدرامي المسيطرة - بضابط البوليس الصارم، الذي لا يتميز، فيزيقيا وأخلاقيا، عن هؤلاء الذين يقتنصهم ويوقع بهم العقاب، إلا بميزة رسمية واحدة هي أنه يعد واقفا إلى جانب القانون، إلى جانب الأمور كما هي أو كما يجب أن تكون. إن هذا يرتبط بوضوح بإشارات سياسية أكثر صرامة، تتحول في هذا المكان أو ذاك إلى ما هو أكثر من الإشارات، إلى لون جديد ومتعمد من الفاشية الدستورية. وتظل هذه الفيوض مستمرة لا يقف في وجهها شيء، لكن وراء كآبتها أو تهورها المتأنق، الذي يزعج حتى من هي ضرورية لهم، هناك صوت أكثر خفوتا وأصالة: إنه فقدان الأمل، ضياع يستقر ببطء لأي أمل في مستقبل مقبول.

حين يكون نظام اجتماعي في لحظات موته، فهو يأسى لنفسه، في هذا الوقت ذاته فإن من المتوقع بالنسبة لكل أولئك الذين عانوا وطأته أن يطلقوا مشاعر معاكسة: إحساسا بالخلاص على الأقل، أو ثقة في إمكان إعادة البناء، أو بالابتهاج. والحقيقة أننا قد سمعنا كل هذه الأصوات، عن بعد معين، وكنا سعداء لسماعها. ولكن في نقطة التحول البطيئة لثقافة مثل التي أنتمي إليها، وفي ذات الثقافات التي هي تعبيرات ثرية عن ذلك النظام الذي عاش وهو الآن يموت، فإن مشاعرنا هي بالضرورة أكثر تعقيدا

أو تشابكا. هذه المشاعر تظهر في مراحل متداخلة. وتلك هي الحقيقة البنائية لثقافة عصرنا: شديدة النشاط، شديدة التنوع، واللامركزية. هذه المراحل، إذن، بحاجة إلى وصف وإيضاح.

لكن هناك، أولا، قطيعة حادة، داخل هذه الأشكال والمشاعر الكامنة في نظام يموت بين ممثليه ومناصريه الواعين، من ناحية، وأولئك الذين يرحبون بقيام نظام بديل له، أو معارضيه الواعين، من الناحية الأخرى. ولحظة القطيعة هذه، مهما كان بناؤها مؤقتا، يمكن أن تكون لحظة الثورة، ونحن لم نبلغ بعد هذه اللحظة، وربما، حتى، لسنا قريبين منها. وفي حين أن النظام القديم مايزال قويا، حتى لو بدا أنه يموت، فهو مايزال يمارس - حتى في أشكال جديدة - صور سيطرته الكثيرة. إذن فالصدمة البسيطة للاختلال، ذلك الفقد المفاجئ نسبيا، لكنه يستقر على مهل، للتطور الفعال المستمر للآفاق العامة - بل حتى المشتركة التي تعد أمورا مسلما بها - ينتشر في البداية، فيما وراء القيم، في مجمـل الثقافة. وهذا، في الحقيقة، حتمي ولا مهرب منه، من حيث إن الصدمة ليست، فقط، لنظام اجتماعي مجرد، لكن لملايين الحيوات التي تشكلت وفق حدوده. فهناك نظام اقتصادي رأسمالي، يواجه الإخفاق في الوفاء بالتزامات تعاقده الأحدث عهدا: توفير العمالة الكاملة ومد مظلة التأمين والضمان والإنفاق على الخدمات الاجتماعية، وهي الشروط الضرورية لقيام إجماع سياسي على تأييده. وهؤلاء - مثلي - الذين يرون في هذا الإجماع شيئا مدمرا، من حيث إنه يمنع، أو يرجئ حتى يصبح التأخير أمرا خطيرا، أي تحد حقيقي لأولوياته المدمرة على المدى الطويل، لابد أن يشعروا - على مستوى من المستويات - بالارتياح لتفككه، لكنهم لابد أن يشعروا أيضا - على مستويات أكثر مباشرة، ومن ثم أكثر عمقا - بالثمن الإنساني الفادح مقابل هذا التخلي، والذي سيقوم بدفعه - في شروط مثل هذا النظام - هؤلاء الذين تم التخلي عنهم، لا أولئك الذين قاموا بهذا التخلي. ملايين سوف يطوح بهم بعيدا عن فرصهم في العمل. والمناطق القديمة والمخربة من الاستغلال الصناعي المكثف، والأكثر أهمية تلك العائلات والجماعات التي تدفقت إليها وأسست وعاشت فيها، كل هؤلاء سيتركون في العراء، بلا أمل، حين يتحرك رأس المال بعيدا عنهم. داخل النظام الذي مازال يعمل لكنه أصبح أكثر تشددا،

يبدو مؤكدا أن تتزايد ضغوط الإجراءات التنافسية المفروضة، والتحكمات والوحشية ـ حيث يكون ذلك ضروريا ـ للحدود الجديدة والضوابط الجديدة. كل هذا يبدو في المرحلة التي دخلناها على الفور. أما فيما وراءها، خاصة حين نبلغ نقطة القطيعة الحاسمة، فلابد أن يكون ثمة تقدير معقول للعناء الذي سيحدث نتيجة التفكك المركزي، حتى لو كان سيعقبه بناء جديد، وتقدير مختلف حوله لكنه يبقى ذا صلة بالمقاومة الأشد عنفا لمثل هذا التفكك، تلك التحولات الأكثر عنفا وضراوة التي يقوم بها نظام يائس، والتي لابد أن تحدث. في مواجهة هذه الآفاق، نجد أنفسنا مضطرين لتضمين تحليلنا هذا الوعي الحاد بالألم والمعاناة، وتقدير الاحتمالات المستقبلية واضعين في اعتبارنا إشارات الخطر. وإذا لم يكن سهلا تمييز هذه المشاعر من الصرخات التي يطلقها النظام القديم نفسه، فما يزال مستحيلا تجاهلها، مادمنا لانزال نفكر ونشعر في عالم من البشر الحقيقيين.

إذن، فالصدمة والضياع هما أكثر الاستجابات شيوعا، إلا أن علينا أن نمضي إلى ما وراءهما نحو فروق أكثر أهمية. ولنبدأ بأكثرها خشونة وصعوبة: إننا نكتشف في أنفسنا، وفي علاقاتنا بالآخرين، أننا قد أصبحنا بالفعل مدمجين في الأبنية العميقة لهذا النظام الذي يموت الآن، بدرجة تفوق ما اعتدنا تصوره أو حتى الشك فيه، حين كان هذا النظام قويا، بل إن الكثيرين من هؤلاء الذين حاولوا أن ينأوا بأنفسهم عنه، وحاولوا أن يعيشوا على نحو مختلف، وأن يتخيلوا على نحو مختلف، وحققوا في هذا بعض النجاح، يجدون الآن أن ثمة خيوطا غير معروفة، وارتباطات عصبية غير مشكوك فيها، تمارس ضغوطها وتفرض حدودها، ولا يمكن الخلاص منها إلا بمعاناة الألم الشديد في فحص الذات فحصا دائما وقاسيا، وفي إقامة علاقات جديدة. والنجاح، ولو بعض الشيء، في عملية إعادة الترتيب هذه مؤلم بقدر ما يحرر صاحبه. وإذا وجدنا أنفسنا متوقفين عند نقطة ما في هذه العملية، كما يحدث لنا جميعا بدرجات متفاوتة، فلاشك في أننا سنواجه ألوانا جديدة من الصدمات. وحين يتفاعل هذا، كما يحدث الآن، مع مواقف لدينا لها أوصاف أكثر شيوعا ـ مجرد الفترة التي لابد أن يستغرقها النضال من أجل البدائل، والإرجاء المتكرر للأمل، والتي من خلالها برغم ذلك، لابد أن تنشأ التزامات ببذل الجهد، والعلاقات المعقدة والعسيرة

بين جيل يبدو، وهو بالفعل كذلك، مرهقا، وجيل أكثر شبابا وأكثر قوة واندفاعا، لكنه يبدو، وهو بالفعل كذلك، قليل الخبرة - إذن فقد اجتمعت العناصر، ليس فقط للشعور بالصدمة والضياع، بل لألوان مألوفة وجديدة من التراجيديا، وستمارس عملها بنشاط وعلى نطاق واسع.

هل هذا هو اللون الأصعب لأنه، ربما، كان الأقرب؟ لأن هناك - بطبيعة الحال - ألوانا أخرى أشد وضوحا، وهي كعناصر من هذا الدمج المدرك والضاغط في هذه الظروف الجديدة، ربما ترجع أصولها إلى الشكل التراجيدي الذي طوره إبسن، ولكن على نحو أكثر مباشرة، ثمة استمرارات دالة ورئيسية لشكل التراجيديا الخاصة التي طورها سترينبرج. والحقيقة أن هذا أحد السبل الأساسية التي توسطتها الصدمة والضياع. وكان ثمة إعادة تأكيد غير عادية على شروط الانهيار، وعلى ما يعد الآن جنونا يقوم على تناقض المشاعر. وصور الاستمرار البسيطة، خاصة هذا الإدراك لأشخاص معزولين عزلة حقيقية، يلتقون لا في علاقات، ولكن في أشكال من النضال الأساسي الذي لا يمكن اجتنابه، والذي بقي - برغم انتشاره الواسع - تماما داخل الشكل القائم. لكن ثمة اتجاهات في التحليل النفسي الراديكالي كفلت قيام ارتباط تقليدي جديد بين هذه الانهيارات وصور النضال العنيف وبين الشروط المقيدة في المجتمع، أو كان التأكيد في الحقيقة بشكل أساسي، على الأسرة القامعة، أو شكل القمع في الأسرة، من حيث هو العنصر غير الواضح في قيام مجتمع زائف وقامع. وهي في هذا تختلف عن الذاتية التعبيرية الباكرة، والتي كانت فيها الانهيارات وأشكال الجنون مرتبطة أيضا بشروط اجتماعية معينة، لكن هذه الشروط كانت أكثر نمطية، حقائق أكثر عمومية مثل الحرب والاستغلال. وهذا اللون الجديد نسبيا من التراجيديا الراديكالية الخاصة بحاجة إلى تأكيد. إن أهميته تتزايد من حيث ارتباطه الخاص بقهر المرأة، الذي يمكن النظر إليه حسب اتجاه آخر في سياق بناء اجتماعي كامل وأزمته، لكنه في هذا الاتجاه يصبح جزءا لا يتجزأ من - أو يهبط مستواه لأن يكون - صورة من صور صراع أولي وأساسي ولا يمكن تفاديه. وثمة خطوط عديدة للتغير في هذه المساحة التي تتطور بقوة الآن، لكن ماتزال هناك تفرقة نظرية واضحة، لا تتم دائما في إطار الإعداد الدرامي للتحليل النفسي الراديكالي، بين شرط أولي، ومن ثم لا

يمكن تفاديه، للصراع المدمر الشخصي أو الجنسي، وبين التعرف المقيد على هذه الصراعات، الذي لا يقلل من قوتها الفعلية لكنه يكشف عن روابطها بالشروط الاجتماعية المتغيرة. ونستطيع أن نجد أمثلة لهذه الروابط ـ داخل العائلات والزيجات ـ في إعادة إنتاج صور الوحشية والاستغلال، أو التوترات ببساطة، التي يولدها ـ في الأساس ـ مجمل النظام الاجتماعي، أو، وفق منظور آخر، الفائدة التي يحققها هذا النظام الاجتماعي الذي يعيد الإنتاج من العائلة أو الزواج، لتحقيق أهداف الانضباط والتكيف والظلم المرتب وإرجاء الإشباع والتحقق. وقد تم التعبير عن الاضطراب والصدمة والضياع تعبيرا جديرا بالإشارة من خلال هذين الموقفين العامين. كذلك تدفقت بغزارة تناولات بلاغية خالصة لمشاكل مثل الزواج المضطرب والقنبلة النووية. وتاريخيا، فإن النقطة المهمة هي أن الشكل الذي لا يتغير للتراجيديا الخاصة، بافتراضها عن الصراع الأولي الذي لا يمكن التخفيف من حدته، ينتمي ـ بشكل عام وتقليدي ـ إلى النظام القديم الذي يموت. إنما عن مثل هذه المواقف يتم إضفاء صفة العالمية على الخبرة المباشرة والعاجلة واعتبارها ضرورية، كما يتم، على نحو مخفف ـ إضفاء صفة العالمية على العلاقات الاجتماعية القائمة باعتبارها ضرورية. والنتيجة، هنا وفي بعض الانطباعات الخاصة كذلك في الشكل البديل، إنما تؤدي ـ في كل الحالات ـ إلى إبعاد أي أمل في المستقبل أو تجاهله أو حتى تحويله إلى أمر مجرد (والاستبعاد التقليدي للأطفال من هذه الصياغة، أو التقليل من أهميتهم باعتبارهم مجرد موضوعات للصراع، هو شكل واضح لهذا الاستبعاد)، وهذا ما يتسق مع الخصوصيات الجديدة في الفهم المعاصر للتراجيديا.

يرتبط بهذا الشكل ـ وعلى اختلاف كبير في الدرجة والتقليد ـ تطور آخر، له ـ مرة أخرى ـ سابقة في الأعمال الأولى لبريخت، وإن كان اليوم منتشرا على نطاق واسع، هو تحول الصدمة والضياع والاضطراب إلى إهانة شعورية وهتك عمدي منحرف. وبطبيعة الحال فإن كثيرا منه ينتمي مباشرة إلى النظام القديم، الذي كان بوسعه أن يستخدم الانحطاط بين وسائل التكيف والسيطرة ـ إذا كنا جميعا مدنسين على هذا النحو («ونحن كذلك بالفعل») فلا معنى لأي شيء آخر ـ وعلى نحو أكثر علنية، في طريقة المشهد نفسه، يستخدم الانحطاط كانحراف، كتسلية للأعصاب المشدودة.

لكن هناك أمرا آخر لا يمكن عزله عن هذا في أي عمل راديكالي، وهو ـ في أفضل حالاته، لأنه في أسوأ هذه الحالات لن يكون سوى شيء سريع الزوال ـ ذلك الانحراف أو الالتواء القديم: «امتعاض خام مشوش، جرح يبلغ من العمق درجة أن يتطلب جراحا جديدة، إحساس بالامتهان يتطلب أن يُمتهن الناس جميعا ...». وكان هناك بالفعل لحظات خطيرة من هذا النوع، مثل «مسرح القسوة» الراديكالي، أو ما يدّعي أنه كذلك. ولأنه شكل مختلط وغير مستقر على نحو لا يمكن تجنبه، فإنه يبقى ـ في هذه الفترة، كما كان في فترات سابقة تعادلها من حيث اضطرابها ـ بديلا مؤقتا معقولا صالحا لأحد الشكلين: التراجيديا والكوميديا.

مرة أخرى، ثمة وراء هذا لون أعمق من الانحطاط، ينتمي الآن ـ على وجه التخصيص ـ إلى شكل تراجيدي معاصر. في أعمال بيكيت الأخيرة ثمة خط متصل من التقليل من كل صور الحياة الإنسانية والحط منها، على نحو يجعل من المعقول ـ برغم وضع سابقاتها في الاعتبار ـ أن نتحدث عن شكل جديد. إنه طريق طويل يمكن تتبعه من «سوناتا الشبح» لسترينبرج إلى «نهاية اللعبة» أو «برهة قصيرة» لبيكيت. إن التماسك الداخلي والقوة الدرامية عند بيكيت هما ما يرغماننا على الاعتراف به. هنا ـ وعلى نحو بالغ النقاء والوضوح ـ الصرخات الأخيرة لعالم يلفظ أنفاسه، مثقلا بأعراف فقدان المعنى والإثم. وفي ظل الإحساس العام بالصدمة، فربما كان مفهوما أن يلقى هذا التقليل والحط من شأن الحياة الإنسانية، بصورة نهائية، مثل هذا الاستقبال الشامل. أما الزعم بالعالمية فيمكن تجاهله، أو تقييمه على نحو مجرد، في حين تتواشج التفاصيل القوية مع النجس والانحطاط الخاص بزماننا. على أن ما هو أكثر أهمية من هذا الاستقبال الخاص هو درجة التكيف معه. يمكن أن تكون ثمة وسائل اتصال زائفة لا نهاية لها، كذلك قدر من الاختلاط الحقيقي بين ملاحظات عن جنس بشري مدان وجدير بالازدراء، وعن حضارة منهكة بلا أمل، وعن طبقة آثمة محتضرة، وعن حساسية مزاحة ومغتربة. إن الجدل العام حول كل هذه الصور لطابع لحظة معترف بوجودها، أمر ضروري وملح. لكن صفة الإطلاقية الخاصة والمقصودة في أعمال بيكيت الأخيرة هذه ـ من حيث هي صورة درامية ـ لا تسمح بأي شيء سوى الاستسلام والتكيف. إنها لا تقتل الأمل فقط، بل

تعلن أنها تقتله. إنها تتلكأ مع العاطفة القوية في اللحظات الأخيرة القابلة للتواصل لموتها. وباختزالها الدراما ذاتها من شخصية وحدث إلى صور عرائسية، والصرخات غير المنطوقة في لحظة الألم، فإنها تكمل ، على نحو أكثر عمقا من كل ما يمكن أن نتوقعه، نهاية التطور الطويل والقوي للتراجيديا البورجوازية.

إن هذه هي القمة الجليدية لدراما عصرنا، لكنها ـ لهذا السبب نفسه ـ برغم أنها ذات دلالة إلا أنها ليست السائدة. ما أصبح سائدا بالفعل هو شكل آخر، سبق لي أن قمت بتحليله باعتباره تنويعا خاصا، لكنه أصبح اليوم من العمومية بحيث إنه يكاد يكون محددا. حين قمت بتحليل تطور الجماعة من حيث هي ضحية عند تشيكوف، ولاحظت الشكل الجديد في كتابته الدرامية، وإبداعه القوي لموقف الإنسان في المأزق، لم أكن قد توصلت تماما إلى المفهوم المفسِّر، والذي أصبح الآن ضروريا. فالدراما عند تشيكوف هي ـ في الأساس ـ دراما «الجماعة السلبية»، والآن، في عصرنا هذا، نستطيع أن نرى بوضوح أكثر الروابط الأساسية بين شكل التاريخ والشكل الدرامي. وهذا يتضمن، حال حدوثه، تحولا رئيسيا في التراجيديا، بمعنى أن الحدث التراجيدي لا يعود أيا من الأنواع السابقة، وتطوره لا يعود إلى الوراء، لا نحو العالم العام ولا نحو الشعور الفردي. إن حقيقة التراجيديا ومصدرها هما الآن، بشكل مركزي، العجز عن التواصل. فلايزال الناس يجتمعون، أو هم مجتمعون، يتلاقون أو يتصادمون، وتصبح الصفة الجمعية هنا أمرا مسلما به. لكنها جمعية لا تتميز إلا بالسلبية. والشرط المشترك قد يكون موضوع توهم أي تلميح أو نظر لكنه لا يكون أبدا في قبضة اليد. فوسائل المشاركة الاجتماعية والعلاقات الإيجابية يتم إسقاطها من الحساب بصورة أساسية، ولكن لا من أجل عزلة حقيقية، بل ما يمكن أن يكون عزلة فعالة داخل حضور فيزيقي لا يمكن تجنبه. فهذه الجماعة أو تلك موجودة، لكن على نحو سلبي دائما. وليست هناك هوة فعالة داخلها أو خارجها، وليس هذا لونا من المحاكاة، لكنه شكل فاعل. ومهارات التأليف الدرامي، داخل هذا الشكل السائد تستخدم اليوم لاستخلاص، أو لإنتاج، عجز سلبي عن التواصل، يتم تقديمه كي نسمعه عرضا أو اتفاقا.

والآن يجب أن يكون واضحا أن هذا الشكل، بما ينطوي عليه من أفكار

ومشاعر، له جذور بعيدة. أحد عناصره يمكن التعرف إليه من زمن باكر، يرجع إلى ووردزورث في لندن، ومفهومه الجديد، تاريخيا، عن «حشد الغرباء» الذي تلقى الهوية التهديد في داخله، ثم لقي تعبيرا دراميا قويا عند تشيكوف وبيرانديللو ومن جاء بعدهما من المتميزين. ولقيت شروطه تحليلا مسهبا، خاصة من جانب سارتر ومفهومه المهم عن «السلسلة أو التتابع». والجديد الذي يمكن قوله الآن إن هذا أصبح عاديا ومبتذلا. إنه لم يعد تصديا جسورا لكل صور الزيف والتكلف والمراوغة والاكتمال الكاذب لما يبدو حديثا مسرحيا أو حديث كل يوم على نحو تقليدي. على العكس، لقد تمثل واستوعب هذا كله كوسائل لتحقيق أسلوبه الخاص. إنه ليس تعرفا على الحدود المقبولة وغير المقبولة للتواصل؛ إنه، لو صح القول، إعلان وبناء الحدود. إنه الاستلقاء الكسول على ما أصبح عاديا ومبتذلا، والإمساك، بتراخ سهل، بالصدمات العابرة لإخفاقات خاصة، مما يعكس ويبني نمطا اجتماعيا هو النهاية الأخيرة للأمل؛ لأننا إذا لم نستطع ـ في ظل أي شروط ـ أن نتكلم ـ بامتلاء كامل ـ أحدنا إلى الآخر، أو نحاول هذا على الأقل، فإن هذه هي النهاية الحقيقية. وهذا، فيما يتعدى سطحه المشرق أو البراق، هو مغزاه وأثره كشكل تراجيدي. فالأحداث المؤلمة أو المفزعة تصطدم به على نحو اعتباطي، باعتباطية ضرورية. لأنه عبر لغته المفككة عن عمد، وتطوره المنتشر والريبرتوار المسرحي السائد لتعبيرات الفشل والانصراف، لا يمكنه رد أي فعل إلى دافعه أو ما ينتج عنه، ولا فرح ولا ألم إلى مصدره، بدل ذلك (وهذا أسوأ من ألا يفعل شيئا) يلمح إلى أي شيء أو كل شيء، ويضمّن، ويصبح متواطئا. وعادة ما يقال ـ من باب الدفاع الذي هو في غير موضعه عن هذا الشكل ـ إن وظيفته كجماعة سلبية، وتواصله الراديكالي مع حدود التواصل هو شرط ضروري للمجتمع الرأسمالي أو البورجوازي المتأخر. لكن ما يجب قوله أيضا إنه شرط يمكن الاعتماد عليه للبقاء إلى ما لا نهاية داخل مثل هذا المجتمع. إنه ليس اليأس، إذن، لكنه النهاية الساخرة للأمل. إن الإحساس بالتراجيديا، الذي دخل بالفعل مجرى الدم، يدخل الآن كل الجهاز العصبي، وهناك، بالطبع، يمكن التلاعب به واستخدامه على نحو معقد ومربك. وهذا الحدث الأخير هو الإشارة إلى مكانه في بناء الشعور في زماننا. وثمة تعديل مهم جدا في تقليد الكارثة الوشيكة، وفي النهاية

الفعالة للأمل، في ذلك الفرح المجرد، وحتى في المتعة المتأنقة على المودة، وفي عزف الألحان الأخيرة البارعة. لا شيء، أو لا شيء أكثر، يمكن أن يقال ونحن مبحرون صوب الكارثة (لهذا رويت كثيرا وعلى نطاق واسع حكاية «تيتانيك» وهي تتقدم صوب جبل الجليد)، لكننا نستطيع أن نمارس ألعابا لفظية مشؤومة، أو نتحدث وكل منا يتجاوز الآخر ولا يعنيه، وسط هذه الجماعات السلبية التي أصبح عليها المجتمع الإنساني.

ولكن، أليست نهاية الأمل هي ذات أصل التراجيديا؟ لقد كتب هذا الكتاب في مواجهة ضغوط أيديولوجية خاصة في كيمبريدج، وضد الضغوط الأشمل من جانب مرحلة سائدة في الثقافة، لحل هذا السؤال البلاغي حول التنوع التاريخي والمستمر لنظرية التراجيديا وممارساتها. ومايزال الإحساس بالتنوع، بالتنويعات التراجيدية الأصيلة، همي الأول، حيث إن الضغوط من أجل التبسيط والإنقاص مازالت قائمة. لكن الآن هنا هذا الاختلاف: إن هناك ما يبدو لي هوة متسعة بين التنوع التاريخي والثقافي الذي تحقق وثبت بالدليل، من ناحية، وبين صفحة المستقبل التي تبدو اليوم غفلا وفارغة، من الناحية الأخرى. إن أشكال نضالنا نفسها من أجل المستقبل، في ظل شروط جزئية أحيانا، وأحيانا لا يمكن أن تنفصل عما نفعله، قد دخلت ـ كما سبق أن قلت، وأكد التاريخ اللاحق قولي ـ بُعدا تراجيديا. لقد احتملنا الفوضى، لفترة أطول مما يبدو الآن معقولا أو حتى ممكنا، ودخلنا في نضال ضد الفوضى باقتناعات بسيطة جدا عن نظام المستقبل الذي يتوجه نحوه هذا النضال. إن هذه الخدعة قد تكشفت الآن.

إن هذا لا يحدث ـ بالطبع ـ للمرة الأولى. كان ثمة لحظات تاريخية وتراجيدية بوجه خاص من هذا اللون العام: في أواخر عشرينيات هذا القرن، وفي أواخر ثلاثينياته، وفي أوائل خمسينياته ومنتصفها. لقد تم تزييف المستقبل المنظور، وأضفت النتيجة عمقا تراجيديا على ما كان ألم النضال. والمثال التاريخي الطاغي كان ـ بطبيعة الحال ـ ما حدث للثورة الروسية. وإنني أرى الآن ـ وأنا أعيد قراءة «التراجيديا الحديثة» ـ كيف أن كثيرا من جوانب هذه التجربة الخاصة، مازال يشكل أفكاري، لا على نحو واضح فقط. إنها تجربة ماتزال أصداؤها تتردد لدى جيل تقدم به العمر، وأجيال أخرى كذلك، كلما تراكمت تفاصيلها دون هوادة. ومحاولة تجنب

هذه التجربة تبقى أمرا لا يمكن غفرانه. لكنني أحسست في ذاتي، ولاحظت بوضوح في الآخرين، نوعا من التثبيت في الرؤية على أن هذه التجربة العنيفة المفزعة بحيث ينتج عنها ـ وعند الكثيرين هم يعمدون إلى أن ينتج عنها ـ حالة من الخمود العميق. إن مجرد أهميتها وخطرها يمكن أن يُسقط ديناميات ما هو الآن ـ بعد كل شيء ـ فترة طويلة وممتدة في التاريخ. هناك لحظات، إذن، يعرفها جيدا كل من يقوم بتحليل الأشكال الدرامية، كانت فيها الأحداث الحقيقية للرعب الستاليني تؤدي وظيفة العرض الأبكم، الذي يتكشف ـ على نحو طقسي وجامد ـ أمام أي فصل أو مشهد جديد. ولاشك في أنه من المستحيل احترام هؤلاء الذين لا يريدون أن يروا، أو الذين يقولون ببساطة إنهم رأوا هذا من قبل، تماما كما أنه من المستحيل ألا نحتقر أولئك الذين يحاولون تغطية هذا التاريخ التراجيدي بمجرد الاعتذار أو التبرير. لكنني أجد أيضا صعوبة متزايدة في احترام كل الذين يحدقون بثبات في المشهد ويفشلون في أن يلاحظوا ـ بطريقة كافية ـ تلك الأحداث العنيفة التي بدأت هناك والتي ماتزال مستمرة في كل مكان. إن نفس حقيقة عزل تلك اللحظة المرعبة تجعلهم يبدأون في تحويل أي فعل إلى عرض أبكم، وهذه العملية ترتبط ارتباطا جذريا بشكل عميق من أشكال تراجيديا عدم التواصل.

ليس هؤلاء المنغمسون في النضال في أماكن أخرى، هم وحدهم الذين يتطلبون انتباها فعالا والتزاما، بل الناس كلهم يمكن أن يصيبهم الفزع من هذا الإنتاج الذي لا يتوقف للعرض الأبكم. هذا في حين أن الفعل ـ حتى في أكثر أشكاله حيوية وبيانا ـ يشغل أفكارنا ومشاعرنا بحيث لا يترك فينا ما نستطيع به أن نحيا حيث نحن، اللهم إلا في تلك الأشكال المنحطة من الخمود وعدم التواصل. ويقينا، فإن تجربة الستالينية قد أنقصت، على نحو جذري، الثقة عند كثيرين ممن كانوا نشطين في مواجهة هذا النظام المدمر المحتضر للاستعمار والرأسمالية. ولكن يبدو لي من الزيف أن نعتقد أن هذا الفقدان الملحوظ للأمل، والإحساس بفقدان أي مستقبل في زماننا، يمكن إرجاعهما إلى مجرد تلك الأحداث الأخرى. في بعض الحالات المتطرفة قد يكون الأمر هكذا، لكنه في حالات كثيرة يصبح مراوغة، من اللون الشائع في الأفعال التراجيدية، لمواقفنا وعلاقاتنا نحن الحقيقية. وكثيرون

من الناس الأقوياء الجديرين بالإعجاب يحاولون اليوم ـ بألوان جديدة من الإنتاج الدرامي ـ أن يواجهوا تلك الحالة من الخمود عن طريق اكتشاف وإعادة اكتشاف صور الماضي البديل والحقيقي. وقد أصبحت هناك اليوم صلات جديدة مفهومة وذات دلالة، بفترات من نضالنا الشعبي، خاصة بعض العثرات التي تعد أكثرها بطولية وقوة، ولكن هذا أيضا برغم أنه أفضل على نحو لا يقارن بتلك الأشكال من الانحطاط والهمود، إلا أنه يمكن أحيانا أن يعتبر كشكل من أكثر الأشكال فعالية لفقدان المستقبل. ذلك أن إعادة إنتاج النضال، أيا ما كانت الدعاوى، ليست ـ في الأساس ـ إنتاجا للنضال. والحالات الحقيقية القليلة من أشكال الارتباط ـ بنضالات الماضي والحاضر والمستقبل، ليست ذات قيمة استثنائية في ذاتها فقط، بل إنها أيضا تتيح لنا رؤية الاختلاف بينها وبين مجرد إعادة الإنتاج.

ويمكن للتراجيديا ـ في أشكال عديدة ـ أن تكون جزءا لا يتجزأ من العملية التاريخية: في الثورة الفاشلة، في الانقسامات والتناقضات العميقة في زمن الصدمة والضياع، في مأزق أو ورطة فترة محاصرة، تبدو جامدة ساكنة. ولكن في تداخل هاتين المساحتين الأخيرتين، وفي ثقافة مثل الثقافة التي أنتمي إليها، يمكن أن نجد أنفسنا. فأشكال المأزق ـ والأكثر شيوعا أشكال الورطة ـ تمارس الآن بقوة، في تعميق أنماط الانحطاط والخمود (للمفارقة الساخرة، أحيانا من حيث هي بدائل فخورة للواقعية، وهي في الحقيقة مدمرة لها، أو، وهذا يبدو معقولا أكثر، «للطبيعية»، التي برغم أنها كانت ساكنة في العادة، وبرغم أنها لم تكد تبلغ، من حيث سكونها الأساسي، مثل ما بلغته بعض هذه الأشال الجديدة ـ لم تكن أبدا، بمعنى مركزي، منحطة، لكنها كانت، في أفضل حالاتها، توسع الحدود وتستكشف وتبحث وتتقصى)، كذلك فإن صور الانقسام والتناقض تمارس اليوم على نطاق واسع، ولكن في أغلبها بطرق تؤكد وتثبت، وعلى نحو معقد تخصص، وعلى نحو بياني تضفى صفة العالمية، على الأشكال ذاتها للانقسامات والتناقضات التي تتوجه إليها.

هنا، فإن الإحساس بضياع المستقبل متوقد أكثر من سواه. وقد قيل إن الآن هو الوقت الملائم للانتقال من حالة تراجيدية إلى حالة يوتوبية، وثمة شيء من القوة في هذا القول. فهو شكل تقليدي لبعث الحيوية والأمل في

الاحتجاج، وهو أيضا ـ في أي وقت ـ نمط ضروري من ساحات الفكر الاجتماعي. لكننا حين ننظر إليها نراها ليست مسألة هذا الفرض أو ذاك. فالحقيقة أنه لا هذا الشكل اليوتوبي الصريح، ولا حتى التحديد، الأكثر قيمة، للمستقبل القابل للتحقيق ـ والذي نحتاج إليه اليوم بقوة ـ يمكن أن يبدأ في التدفق حتى نواجه ـ عند العمق الضروري ـ الانقسامات والتناقضات التي تكفه عن العمل الآن.

إن هذا يمكن تحقيقه، بطبيعة الحال، في أنماط أخرى غير النمط التراجيدي: في التحليل النظري من النوع العام إلى حد كبير، وبكثير من الألوان الأخرى من التحليل والفعل النوعيين. من دون هذا، من الصعب الاعتقاد بأنه سيكون بمقدورنا جمع المادة التي تتيح لنا أن نجد طريقا إلى ما وراء الإحساس الراهن ـ المؤدي إلى الشلل ـ بالضياع. ومن اليسير أن نجمع قدرا من الطاقة من التفكك السريع لنظام قديم مدمر ومحبط. لكن تلك الطاقات السلبية يمكن أن تعوقها بسرعة المرحلة المتزنة التالية، والتي يصبح فيها ما نريد أن نكون عليه، لا ما لا نريد أن نكون عليه، سؤالا بغير جواب إلى حد كبير. وأسبابنا في عدم إجابة هذا السؤال، أو عدم محاولة إجابته، إنما ترتبط ـ إلى حد له دلالته ـ بتلك الانقسامات والتناقضات التي هي مصدر للألم اليوم ـ محاولة تغييرها أمر مؤلم، كما أن الخبرة بها مؤلمة كذلك ـ ومن ثم يبدو أننا لا نستطيع أن نتجنب التأكيد التراجيدي، ولكن في ذلك الشكل الذي يتبع مجمل الفعل، وبالتالي يصبح مرة أخرى ديناميا على نحو قوي وعميق.

وبطبيعة الحال، فإن التخطيط لهذا الأمر أسهل من فعله، لكن الحقيقة أنه حتى التخطيط له ـ تحت الضغوط والحدود السائدة اليوم ـ أبعد ما يكون عن السهولة. بقيت طريقة واحدة ممكنة مباشرة لخلق بعض الشروط الملائمة للتخطيط له، وربما لفعله، هي الآن ـ كما كانت حين كتبتُ للمرة الأولى ـ أن نزيح الأشكال الثابتة إلى الماضي، وبالطريقة الوحيدة التي تجعل هذه الإزاحة ممكنة، بمحاولة فهم تكويناتها المعقدة والمنوعة، ثم أن نرى ـ من خلالها وفيما وراءها ـ عناصر تكوين دينامي جديد.

7 السينما والاشتراكية

كان مشاهدو السينما الأوائل من جمهور الطبقة العاملة في المدن الكبرى من العالم الصناعي. بين الجمهور نفسه، وفي الفترة نفسها، كانت الحركات العمالية والاشتراكية تزداد قوة. هل ثمة علاقة ذات دلالة بين هذين اللونين المختلفين من التطور؟ كثيرون ظنوا هذا، ولكن بطرق مختلفة على نحو يثير الاهتمام.

إحدى هذه الطرق، وهي ما أصبحت شائعة بين صفوف اليسار منذ مرحلة باكرة، تتمثل في أنهم رأوا أن للفيلم طابعا شعبيا أصيلا، والسينما، بهذا المعنى، فن ديمقراطي. لقد أهملوا وتجاهلوا مؤسسة المسرح القائمة على أساس طبقي، وكل الحواجز الثقافية التي أقامها التعليم المنتقى حول الأدب الرفيع. فضلا عن ذلك، ففي المرحلة الثانية الأكثر تعقيدا وحذلقة من هذه القضية، أصبح الفيلم، مثل الاشتراكية نفسها، بشيرا بقدوم عالم من نوع جديد، إنه العالم الحديث، القائم على العلم والتكنولوجيا، عالم مفتوح ومتحرك بشكل أساسي، ومن ثم فإن الفيلم ليس فقط وسيطا شعبيا، بل وسيط ديناميكي، وربما ثوري أيضا.

كيف تبدو لنا هذه القضية اليوم، بعد انقضاء

ثلاثة أرباع القرن من التطور ـ ذي الطابع الرأسمالي أساسا ـ للسينما؟ هل يمكن، ببساطة، إلقاؤها كنفاية في مزبلة التاريخ التي حمل إليها اليسار في تلك الفترة، وبثقة كبيرة، كثيرا من العناصر المعاصرة، لكنها اليوم ـ دون مقاومة أو نضال غالبا ـ تجد نفسها وكثيرا من أفكارها تصنف على هذا النحو؟ إن الأمر بحاجة إلى إلقاء نظرة ثانية، بحاجة إلى التحليل من جديد.

أولا: ما هو «الشعبي»؟ إن مفتاح فهم التاريخ الثقافي لهذين القرنين الأخيرين يكمن في الدلالة المختلف حولها لهذه الكلمة. لم تكن السينما فقط، كان الأمر أكثر ثقة قبل قرن من هذا التاريخ بالنسبة للصحافة. فقد اعتبرها الديمقراطيون والراديكاليون الوسيط الأوسع انتشارا، المؤدي إلى التحرر، الذي يمضي إلى ما وراء العوالم المغلقة والخاضعة لسيطرة سلطة الدولة والأرستقراطية. وفي حالة أخرى ذات علاقة مباشرة دار نضال طويل من أجل استعادة الشرعية للمسرح الشعبي، منذ صدر «قانون الدولة» في القرن السابع عشر يقصر الممارسة المشروعة للدراما على قلة من المسارح المنتقاة الحديثة والمتأنقة. وما ظهر بقوة في المسارح غير الشرعية ـ وفي تسليات الحانات، وفي عروض السيرك، وفي صالات الموسيقى ـ كان ـ في إطار هذه الشروط ـ شكلا شعبيا، بل سلسلة من الأشكال، مليئة بالحيوية والتسرية، لكنها مقيدة باستبعادها من جانب بعض الفنون الأقدم. وحين ألغي هذا القانون في 1843، فقد كانت هناك إزاحة معاصرة كاملة للعقبات التي تعترض الشكل الشعبي الآخر الصاعد: الصحيفة. ومهما بدت استعادة ذلك التاريخ عسيرة، في وقت ترتفع فيه الصيحات الغاضبة من جانب حركتنا العمالية وسواها من قوى اليسار ضد «وسائل الإعلام» أو «الميديا»، فإن الحقائق تؤكد أنها كانت تعد ـ من جانب الأثرياء والأقوياء الخائفين غالبا ـ ممارسات شعبية ساعية للتحرر، أو على الأقل عاملة لمصلحة الجماهير. إن وسائل «الميديا» ـ برغم أن هذه الكلمة لم تكن قد استخدمت بعد ـ كانت ثورة ثقافية حقيقية.

غير أن ما لم يلاحظه اليساريون في الغالب، ولعله لم يلاحظ على نحو كامل حتى اليوم، هو أن هناك آخرين، غير الراديكاليين والديمقراطيين، يعنيهم أن يكونوا شعبيين، فمن يفترض أنهم كانوا يحتكرون ـ بمعنى من

المعاني المختارة - «الشعب» فيدافعون عن حقوقه وحرياته، تحولوا ليصبحوا مختلفين أشد الاختلاف، وقد كانوا أميل - في هذه الظروف - لأن يصبحوا كذلك. وبالتأكيد فإن الراديكاليين والديمقراطيين قد ناضلوا من أجل الأشكال الجديدة والحريات الجديدة، لكن المقاولين التجاريين والرأسماليين على الطراز الجديد - وعلى خط متصل من ذلك اليوم إلى هذا اليوم - رأوا أن إمكاناتهم الفعلية هي في التكنولوجيا الجديدة، والمتفرجين الجدد، وهو ما كان يتشكل خلال هذه العملية السريعة الشاملة. وهم أيضا كانوا - مرة أخرى: كما هم اليوم - عند الحافة القائدة لتكنولوجياتنا الحديثة، منهمكين في الحرب ضد قيود قوانين الدولة، يحاربون ويناورون من أجل ما نسميه اليوم «عدم فرض النظام». ويبدو من المؤكد أنهم لم يكونوا ليحرزوا انتصارا في معركة واحدة ما لم يكن بأيديهم البرهان، ووراءهم دعم المطلب الشعبي الصلب. وما نراه في حالة بواكير السينما نموذجي في التاريخ الثقافي الأكثر عمومية، فقد كان عليها أن تنتزع طريقها عبر الضوابط وصور الرقابة والتنظيم، ولم تحرز دائما النجاح الكامل، ضع في اعتبارك حكم المحكمة العليا في الولايات المتحدة في 1915، برفض منح السينما الحريات الدستورية نفسها التي منحت، فعلا، للصحافة:

لا يمكن استبعاد أن عرض الصور المتحركة هو شغل صاف وبسيط... هي مجرد عروض لأحداث وأفكار ومشاعر منشورة أو معروفة، حية، مفيدة وممتعة دون شك... لكنها أيضا قادرة على الشر، ولديها القوة على ارتكابه، وربما قوتها هي الأعظم بسبب جاذبيتها وطريقتها في العرض.

بسبب أن السينما كانت شعبية، حسب عديد من المعاني، فقد كان عليها أن تبقى - إلى حد ما - تحت السيطرة، تماما كما حدث من قبل مع الصحافة، ومن بعد مع الراديو والتلفزيون والفيديو.

إذن، فإن الاشتراكيين يخطئون إذا افترضوا أن لهم - في أي مجتمع جاء بعد الإقطاع - أي نوع من احتكار المصالح الشعبية، أو أنهم - في الحقيقة - وحدهم مع حلفائهم الذين عارضوا كلا من سلطة الدولة وسلطة الرأسمالية القائمة، في الصراع من أجل حريات جديدة. والطريقة الأمينة في النظر إلى التاريخ الثقافي الحقيقي - والذي يسير موازيا عن قرب لذلك الجزء من التاريخ السياسي المتعلق بالانتخابات والأحزاب - هي أن الشروط الجديدة

والتكنولوجيا الجديدة قد أتاحت اتجاهين بديلين للتطور، هما بديلان كما يمكننا أن نرى اليوم بوضوح، لكنهما ظلا ـ لزمن طويل جدا، ومايزالان في بعض الحالات حتى الآن ـ متداخلين في الممارسة، لأنهما ظلا يواجهان عدوا واحدا مشتركا بينهما: السلطات القديمة المقيدة للدولة والكنيسة، والعادات المغلقة والمحاصرة والجهمة لمجتمع مستقر يقوم على أسس تراتبية أو «هيراركية» تقليدية، وتنظيمه الوضعي لأخلاقيته الجاهزة. وبالنسبة للسينما فنحن نشير إلى هذا التقرير المميز الذي صدر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة في بريطانيا في 1916:

إن للصور المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية والأخلاقية للملايين من شبابنا... ونحن لنا عملنا في ضوء الاقتناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة.

نغمات مألوفة، وأعداء مألوفون؟ ربما مألوفون جدا. لأنه منذ ذلك التاريخ، وخلاله، كان ثمة ميل لتداخل الاتجاهات الجديدة البديلة، ونحن لن نكسب شيئا، بل في الحقيقة سنخسر الكثير إذا بقينا مفترضين أن تلك الكلمة البليغة «الشعبي» تعني بالفعل أرضا مشتركة.

على العكس، فإن علينا أن نرى كيف شغلت مكانها الملائم هذه الرأسمالية الجديدة التي كانت هامشية في البداية، من أجل أن تطور وتستغل وسيطا شعبيا أصيلا. وإننا نستطيع أن نرى هذا، بالنسبة للفيلم، مرة واحدة في المؤسسات، ثم في أغلب المضمون أو المحتوى. كانت السينمات الأولى تدعى مسارح، في المرحلة الأولى التي كانت فيها عروضا ثانوية أو جانبية، غير أن التكنولوجيا سرعان ما منحتها ميزة التحول. فالأعداد غير المحدودة التي يمكن انتاجها من النسخ المطبوعة للفيلم ـ برغم أنها من حيث بناؤها مماثلة للتكنولوجيا المتحولة في الصحافة ـ يمكن استخدامها بطرائق جديدة: لتجاوز مشاكل الأمية، لتجاوز ـ في مرحلتها الصامتة ـ الحدود القديمة للغات القومية، لكن الأهم من هذا كله أنها ضمنت التوزيع السريع لمنتج مقنن نسبيا في مساحة شاسعة اجتماعيا وجغرافيا. ليس مدهشا، إذن، إذا وضعنا هذه الامتيازات داخل سياق التاريخ الصناعي السابق واللاحق أن نرى مماثلة بين هذا الشكل الشعبي الجديد، والأشكال الرأسمالية النموذجية في التطور الاقتصادي. ولا هو مدهش أيضا، إذا وضعنا في

الاعتبار العامل الأساسي المتمثل في الإنتاج المركزي والتوزيع السريع والمتعدد، والذي يختلف ـ في هذه الوجوه، عن معظم التكنولوجيات الثقافية السابقة ـ أن نشهد تطور احتكار أكثر صرامة ومشاركة، يتمثل في أشكال من التنظيم الاقتصادي، فضلا عن أنه ـ في مرحلة جديدة مهمة صادرة عن خصائص الوسيط ذاته ـ عابر للقوميات. وقد بذلت محاولات عديدة للإبقاء على الشركات الوطنية، لكن المدى العابر للقوميات قهر معظمها، وكان هذا أمرا له دلالته. وبمعنى من المعاني، تم تمهيد الطريق لقيام هوليوود، ومايزال من المهم أن نتذكر أن الشكل التنظيمي الوحيد الآخر الذي نجح في استخدام هذا النوع من الفرص السانحة، تماما كالفيلم في مراحله الأولى، كان اتحاد الدولة المركزية في «الاشتراكية الموجودة بالفعل».

غير أنه يجب علينا، ونحن نسترجع أي مرحلة من التاريخ الثقافي، ألا نفترض أن التكنولوجيا قد حتمت أشكالا اقتصادية واجتماعية خاصة. كل ما يمكن أن نقوله ـ على هذا المستوى ـ هو أن هناك تماثلا متاحا أعطى الأشكال المتطورة بالفعل حافة تنافسية مهمة لكنها ليست حاسمة في النهاية. فضلا عن أنه في إطار تطور الصيغة الرأسمالية لما هو «شعبي» كان هناك ـ كما يقول الناس ـ تناقضات. وإننا نستطيع أن نتفهم بعضا منها إذا نظرنا إلى المحتوى الغالب على السينما الباكرة.

وثمة صعوبة واحدة هنا: إن كثيرين جدا من دارسي السينما ـ من المفهوم أنهم يركزون حول تفرد فنهم وأصالته ـ يدهشنا أنهم لا يعرفون إلا القليل عن المسرح الشعبي الذي اعتمدت عليه السينما اعتمادا كبيرا في تلك المرحلة. ومايزال البعض يقارنون بين هذا الوسيط الجديد وبين أشكال أقدم منه مثل الرواية البورجوازية أو الرسم الأكاديمي، في حين أن عليهم حقا أن ينظروا نحو آبائه المباشرين وسط الجمهور الحضري نفسه، أعني الميلودراما والعروض المسرحية. وكثيرا ما أجد صعوبة في إقناع الناس بأنه قبل ظهور ملاحم السينما فإن المعارك البحرية التي تدور فوق مياه حقيقية، وحوادث تصادم القطارات والناقلات، تم تقديمها على خشبات مسارح لندن. إلا أن السجل واضح تماما: إن تلك المشاهد التي قدمت على خشبات المسارح كانت عنصرا رئيسيا من عناصر المتعة المسرحية الشعبية، ولاشك في أن كاميرات الفيلم ولقطات المناظر قد حسنت منها على نحو ملحوظ،

لكنها لم تقدمها من حيث هي مضمون جديد بالفعل.

أو انظر نحو الميلودراما: هي أصلا مسرحية ذات أغان وموسيقى، كي تتجنب تلك القيود حول الدراما التقليدية والتي يفترض أن تكون مقتصرة على الحديث. فالمؤامرات الرومانسية العنيفة، والورثة الغائبون من زمان، والأسرار التي تتكشف على نحو درامي... كان على هذا كله أن يشبع تلك الخشبات القديمة. وكثير من الأفلام الأولى كانت آثارا مباشرة لهذه المادة. لكن هناك أيضا عنصرا من الميلودراما له علاقة بسؤالنا الأساسي حول ما هو «شعبي». صحيح أنه في بعض الميلودرامات وليس فيها جميعا على أي حال، نجد السمة المميزة للبطل أو البطلة أنه أو أنها فقير، وأنه ضحية لرجل ثري أو قوي، هو الذي يملك صك الرهن، أو المسؤول الأرستقراطي، وهو دائما وغد نموذجي. إذن يمكننا القول - وإن على نحو متهور - إن الميلودراما كانت ذات طابع راديكالي، وبالمعنى نفسه فإن البطل الفقير أو البطلة الفقيرة، وهما الضحايا في كثير من الأفلام الأولى، أقاما قاعدة شعبية راديكالية.

لكن الأمر ليس بهذه السهولة. فثمة عنصر رئيسي آخر في هذا اللون من الميلودراما، هو أنه بعد تحولات وانقلابات كثيرة، وبعد مواقف تلوح بلا أمل، يتم إنقاذ الضحية الفقيرة، ويعيش البطل الفقير أو البطلة الفقيرة في سعادة بعد ذلك. وليست هناك مشكلة في تفهم أن تلقى هذه الحلول شعبية واسعة، لكن المشكلة في محاولة ربط هذه الحلول الفردية، التي تتم دائما بطريقة سحرية أو مصادفة سعيدة، بأي شيء يمكن أن نسميه - في الانزلاق السهل إلى ما هو «شعبي» - وعيا راديكاليا أو اشتراكيا أصيلا. فالحلول فردية واستثنائية، وحتى الذئاب التي نستهجنها جميعا نتبين أن لها أقارب - داخل النظام نفسه - من الكلاب التي تعيش في البيوت، بل ربما من كلاب الحراسة. إن الشفقة ذات الطابع الاجتماعي، أو الغضب ذا الطابع الاجتماعي، يتركز مرة واحدة، ثم تتم إزاحته بالآليات نفسها للمؤامرة. فضلا عن أنه بمرور الوقت بدأت الراديكالية الواسعة للميلودرامات الأولى في الشحوب، بثبات مشابه للشحوب الذي أصاب الراديكالية نفسها في «صحف الأحد» الأولى، وكان لابد من إعادة إنتاج صيغة الفرد البريء الضحية، ولكن مع لون من التسمية الجديدة للأوغاد. لقد فقدتُ عدد

أفلام الميلودراما الحديثة التي يقع فيها أفراد أبرياء غير محدودي الملامح ضحايا لقوى الرؤساء والمنظمين الاشتراكيين والنقابيين، وهم أيضا قد حققوا النهايات الفردية التي صادفها الحظ الحسن.

هكذا، فإن لهذه الصياغة الخشنة لما هو «شعبي» في العادة، وفي أفضل حالاتها، حافة مزدوجة. وعلينا، إذن، أن ننظر في لون مختلف كل الاختلاف من الحجج، أحيانا تكتسحها بلاغة ما هو شعبي، وأحيانا أخرى، وبصعوبات تالية، تتمايز عنه تمايزا حادا. تلك هي الحجج القائلة إن الفيلم في ذاته، كوسيط، هو في جوهره، وبالإمكان على الأقل، ذو طبيعة راديكالية. وقد تراكمت براهين كثيرة للتدليل على صحة هذا القول: هناك أولا الحجة البسيطة نسبيا والقائلة إن الحركة من حيث هي كذلك - وهي أكثر العناصر وضوحا في الصور المتحركة - لها ارتباط ضروري بالراديكالية. فكثير من الفنون التقليدية والأشكال التقليدية تم تعريفها على أساس جوهرها السكوني: نتاجا طبيعيا لأشكال اجتماعية محافظة أو غير قابلة للتغير. يرتبط بهذا الزعم بأن الفيلم، في جوهره، مفتوح، لدى مقارنته بالأشكال الأكثر انغلاقا في الوسائط الأخرى. ولقد استقرت هذه الحجج كلها في النهاية في صور الرفض التي أصبحت اليوم تقليدية لكل ما يسمى «طبيعية» و«واقعية كلاسيكية». وسيكون علينا أن نعود لهذه المفهومات المربكة والمرتبكة، لكننا يجب أن ننظر أولا، وعلى نحو مباشر، إلى ما هو في هذا الوسيط والذي أوحى بهذه الحجج المعقولة.

إن التحليل الشكلي لأي وسيط جديد أو شكل جديد، هو أمر بالغ الصعوبة لدرجة أننا يجب ألا نندهش - في المراحل الباكرة نسبيا - حين نجد مختلف الناس ينتقون عناصر مختلفة تماما ويعتبرونها حاسمة، في الحقيقة، وفق افتراضاتهم الأولية الخاصة. فعلى حين يرى الناقد الحديث الحركة والانفتاح، ترى عدالة المحكمة العليا أنها «مجرد عرض لأحداث وأفكار ومشاعر منشورة أو معروفة». ولا يجدينا أن نحاول اختيار أي من هذين. ومن حيث قدرتها الجديدة على تسجيل الحركة فإن كاميرا الفيلم يمكن أن تكون إما تحليلية أو تأليفية. فعرض تعاقب الفيلم بالحركة البطيئة يعني الدخول، تحليليا، إلى طريقة جديدة في تقديم أكثر الحركات عادية، وقد كان هذا استخداما مهما، كما في التجارب الأولى لكيفية عدو الحصان،

أو عن طريق تتابع اللقطات العلمية غير العادية لتكوُّن السحب ونمو النبات، إلى ما لا نهاية له من الاستخدامات الدرامية، مثل ركض المحبين والانحدار البطيء نحو هاوية الموت. في ذات الوقت، فإن القدرة على تقطيع الفيلم وإعادة صياغته تجعل من الممكن الربط والجمع بين حركات مختلفة فيما يبدو لقطة واحدة، تتيح ألوانا جديدة من التأليف، وتضيف أبعادا جديدة تماما للحدث المعروض. ويمكن القول دائما إن هناك التأطير والتدفق، وكلاهما متاح، أما استخدام أي منهما فهو إمكان مفتوح تقنيا.

ولهذا آثاره على السؤال الرئيس حول إعادة الإنتاج، وهو ذو أهمية حاسمة في أي مناقشة اشتراكية عن السينما. لأنه يمكن القول إنه من الوهم الواضح أن نفترض أن الفيلم ليس وسيطا ذا قوة غير عادية على إعادة الإنتاج، بأبسط معاني هذه الكلمة. أكثر بكثير مما تتيحه الطباعة، أو داخل ما هو واضح وممكن الرؤية من آليات المسرح، فإن الفيلم قادر على إعادة إنتاج ما يعد ـ على نطاق واسع ـ تمثيلا بسيطا، تراه في الحقيقة كما لو أنك تراه بعينيك أنت. ليس فقط لأن ملايين الناس قد وجدوا متعة في رؤية ما يعتبرونه تصويرا مباشرا لأماكن وبشر وأحداث بعيدة أو بالأحرى غير معروفة، بل أيضا في تلك اللحظة الثقافية الاستثنائية الحافلة بالدلالة، والتي بدأت بالتصوير الفوتوغرافي، فإن المتعة موجودة كذلك في إعادة إنتاج الأماكن والبشر المألوفة تماما. مثلما يهاتف الناس بعضهم بعضا، مستثارين، كي يقولوا إن شخصا يعرفونه أو مكانا يعرفونه هو الآن على التلفزيون ـ أو حتى، غارقين في نعيم عدم الخبرة، أنهم أنفسهم على التلفزيون ـ هكذا يتحمس كثيرون للذهاب لرؤية فيلم يعيد إنتاج شخص أو مكان يعرفونه حق المعرفة، في سحر الضوء على الشاشة. دع الآن، بطبيعة الحال، تلك الأفكار المغرية حول الأهمية أو المكانة التي تحدثها إعادة الإنتاج المنتقاة هذه، فإن شيئا آخر يحدث في هذا كله: إنه أساسا الإخراج الثمين للصور، غير أن ما يهم، بالنسبة لهذه القضية هو كيف اكتسب الفيلم قيمة كبيرة على نطاق واسع كشكل مقبول من إعادة الإنتاج المباشر.

في الوقت نفسه، ومن البداية، فإن خصائص الوسيط يمكن استخدامها لإحداث آثار مختلفة تماما، وحتى متعاكسة. فالأوهام البسيطة يمكن إعادة إنتاجها مباشرة، ومع تطور التقنية يمكن بناؤها على نحو معجز، والأوهام

المعقدة يمكن أن تصبح عادية تافهة. فضلا عن أنه - وهنا يدخل إلى المناقشة تأكيد له طابع اشتراكي - يمكن للعلاقات الحقيقية، المخفية أو الحبيسة، بهذه الطرق، أن يتم الكشف عنها وعرضها. وبالفعل، على أبسط المستويات. فميلودراما على المسرح من القرن التاسع عشر كان بوسعها أن تكشف - في مشاهد متتابعة - حال أسرة عامل منجم فقير، وترف لندن الذي تضيع فيه أم العامل وزوجته، أو الذي يقوم بإغرائهما. وفي النهاية فإن التزامن النسبي لأماكن تفصل بينها مسافات بعيدة، أو لأحداث منفصلة، يمكن إعادة إنتاجه مباشرة. ولكن: أي شيء سيصبح، إعادة إنتاج أم وهم؟ أن ترى الاثنين معا، مرة واحدة بدرجة تزيد أو تنقص، فهو - حسب إحساس كل يوم - مجرد وهم، في حين أنه - في الوقت ذاته - إذا رأيتهما كعناصر مرتبطة بشكل أساسي في إعادة إنتاج لون خاص من المجتمع، في هذا الشكل الجديد ثمة علاقة حقيقية، ليست مرئية على نحو عادي، من الترابط الداخلي أو التعاكس.

ومادام التقطيع البناء والمونتاج قد أصبحا بين التقنيات الشائعة، فإن هذا التفاعل الذي يتخلل إعادة الإنتاج يمكن الإمساك به واعتباره حداثة، بل حداثة ثورية. وقيل إن مفهومات جديدة يمكن أن تتشكل عن طريق التفاعل المخطط له بين الصور، وحين كنت طالبا كنت أقول دائما إن بين المونتاج والجدل رباطا وثيقا، فكلاهما شكل من أشكال الحركة الثورية نفسها للفكر. كان هذا القول قبل أن نرى ما يبدو أنه الشيء نفسه يتم عمله في آلاف الأفلام التي تعبر عن مختلف الاهتمامات الأيديولوجية التي يمكن تصورها. كان هذا في الفترة التي ساد فيها الافتراض على نطاق واسع بأن ما هو جديد هو - بالحتم - راديكالي. ولكن، وكما سنرى، فإن هذه القدرة على الحركة إلى ما وراء الحدود المكانية الثابتة، وأن تربط بين أفعال متفرقة أو تصادم بينها، وأن تستثمر اللحظات والشذرات لإقامة تخيل متكامل، والقدرة على إقامة تدفق جديد، أو تبديل تدفق معروف، هذا كله - في مداه الكامل - إمكان هائل للتجديد والابتكار.

لكننا، عند هذه النقطة يجب أن ننظر بوضوح إلى ما كان يسمى «الطبيعية». وقد كان يمكن لي أن أتأثر بأسباب الرفض الراديكالي المعاصر للطبيعية لو أنني لم أستمع - حرفيا - إلى الرفض نفسه من جانب أكثر أهل

السينما والمسرح تقليدية وجمودا، وهم يقينا لا يعرفون ماذا تعني. والحقيقة أن الطبيعية هي على ارتباط تاريخي وثيق بالاشتراكية، فهي من حيث هي حركة ومن حيث هي منهج معنية بأن توضح أن الناس لا يمكن أن ينفصلوا عن بيئاتهم الطبيعية والاجتماعية الحقيقية. في مواجهة الصياغات المثالية للخبرة الإنسانية، والتي تصدر فيها أفعال الناس بمقتضى العناية الإلهية أو عن طبيعة إنسانية فطرية، أو وفق معايير لا زمان لها ولا مادة فيها، أكدت الطبيعية أن الأفعال، دائما، محددة بسياقها ومادتها. وكان هدف تقديم بيئة مشابهة للحياة في الرواية أو على الخشبة أو في الفيلم هو تقديم وتأكيد دور هذه القوة التي تشكل الحياة على نحو جوهري. وشريحة الحياة ـ لو صح القول ـ ليست عينة عشوائية، والتشابه شيء أكبر بكثير من التشابه المجهري، وعن طريقها يتم الفحص الدقيق لكل تشكيلات الحياة المعقدة. والمبدأ الأساسي في الطبيعية وهو «يجب النظر إلى الخبرة كلها داخل بيئاتها الحقيقية»، يعني ـ على نحو أكثر تخصيصا ـ أن الشخصيات والأحداث «تشكلها» البيئات، على نحو ما يقول الاشتراكيون عادة، وقد كان معارضة راديكالية لكل الأشكال المثالية الجاهزة.

إذن، ماذا حدث؟ إن ما حدث بالفعل هو الذي ثبت أنه عنصر حاسم. أول مشابهة للحياة، وهي إعادة الإنتاج المباشر للمشاهد المسرحية، شأن الآلاف الذين تبعوهم في السينما، لم تكن تصمم كي تكشف عن تكون حياة ما وتطورها، بل صممت كأحد الأشكال الخاصة للعرض: إعادة إنتاج مشابهة الحياة؛ في الحقيقة وبشكل خاص «إعداد المشاهد المسرحية»، والتي بداخلها ـ في معظم الحالات ـ تفهم الأحداث الإنسانية بطرق مختلفة كل الاختلاف ـ حسب الافتراضات الكامنة أو المثالية ـ ثم تتكشف دوافعها. وبسخرية مريرة أصبحت الطبيعية تفهم على أنها الشيء نفسه الذي تعارضه: مجرد إعادة إنتاج، أو إعادة إنتاج كمنظر مسرحي، كغطاء، للحكايات النمطية المثالية القديمة نفسها.

وفي الممارسة، ظلت هناك أشياء لا تستطيع الطبيعية في المسرح ـ حتى لمصلحتها الخاصة ـ أن تقوم بها. فكلما زادت في تقديم حقيقتها المتعلقة بالحياة اليومية، قلت قدرتها على الحركة سواء باتجاه الفكر غير المنطوق أو الأفعال فيما وراء الموقع الذي اختارته. وبشكل نمطي، وقعت في مصيدة

الحجرات التي يقعد فيها الناس لينظروا من النوافذ أو يسمعوا الصيحات الآتية من الشارع. غير أن الفيلم ـ مدفوعا بالعرف ذاته ـ يستطيع المضي إلى ما وراء هذه الحدود. فالفكر غير المنطوق يمكن تمثيله على نحو مرئي، أو تقديمه عن طريق الصوت الخارجي، والكاميرا يمكن أن تؤخذ وتوضع في أي مكان. وكل ما فشل في أن يحدث على أي مستوى مُرض إنما كان ذلك الدافع القوي نحو الكشف والتشخيص الذي يمثل المشروع الطبيعي الحقيقي. وبدل ذلك تم تطويع العبارة لتصبح إعادة إنتاج «خارجي» كسول، أو ليصبح ـ من جانب المؤسسة ـ هذا اللون من «الحقيقة اليومية» المضجرة التي لابد من وضعها حتى يمكن لنشاط العقل الحر ـ والذي هو في حقيقته صياغة العلاقات العامة؛ فالمغزى المقصود هو التخصيص المتعمد، والصوت المتركز حول الذات، وفريق اللعب الثرثار اللاهي، وصياغات البورجوازية للخيال والأسطورة ـ أن ينتشر بغير عائق، حتى تطويع اسم الفن كله.

ماذا يفعل الاشتراكيون في هذه الصحبة؟ إن بعضهم، بالفعل، مثير للاهتمام في خلط الأشياء. فالمشكلة الصعبة التي تواجه أيا منا هي التمييز بين الاتجاهات الثقافية التي تختلف فيما بينها اختلافات جذرية، لكنها ـ في الممارسة ـ تداخلت وتشابكت في التكوين الشامل للسينما الرأسمالية. فلنبدأ ـ وإن كانت بداية خشنة بالضرورة ـ بأحد أشكال هذا التمييز، أعني أنه في مثل هذا الزمن الذي نعيشه فإن الانشقاق عن البورجوازية ليس راديكاليا دائما، برغم أنه، غالبا، صورة التعبير عن الذات. إن معظم الفن الجاد، في هذه المائة سنة الأخيرة، في الفيلم كما في أي شيء آخر، هو في الحقيقة من عمل فنانين بورجوازيين منشقين. لكن هذا الأمر يشبه العداء للرأسمالية، فأنت تستطيع انطلاقا من هذا العداء أن تتجه نحو الاشتراكية، أو تعود القهقرى إلى أشكال مثالية مختلفة سابقة على الرأسمالية من النظم الاجتماعية: إلى نظام كهنوتي أو عضوي، سابق على الصناعة، سابق على الديمقراطية. ولست أعرف من أول من أطلق تلك النكتة القائلة بأن أكثر الشخصيات أهمية في الفيلم السوفييتي كانت الجرارات. من المحتمل أنه كان بورجوازيا منشقا، بل حتى ما يوصف بأنه حداثي، ومن المحتمل ـ بالقدر نفسه ـ أن يكون من أكثر الرجعيين سفورا. فمن المؤكد أن السينما الثورية السوفييتية قد أوقفت عن التقدم بتعسف وغباء، ولكن ليس لأنها

تحركت في عالم يعمل فيه الرجال والنساء. وشبيه بهذا أنك لا تستطيع أن تصنع فيلما اشتراكيا بمجرد الكشف ـ بهدف الكشف في ذاته ـ عن صور الغباء والإحباط في الحياة البورجوازية، حتى لو عرضت ـ كما هي الصيغة الكلاسيكية للفن البورجوازي المنشق في القرن العشرين ـ بعض الأفراد المختارين الذين يهجرون هذه الحياة، وينطلقون بعيدا عنها.

بالمعنى نفسه، فإن هناك أزمة في المسرح الطبيعي عند هذه النقطة، حيث يحدق البطل ـ أو البطلة ـ من النافذة فيرى عالما موصدا تماما دونه. الفن البورجوازي المنشق ـ وفيه كثير من الأعمال ذات الأهمية والقيمة ـ يقف غالبا عند هذه النقطة، في لحظة مختارة بعناية من لحظات التوق أو الحنين للماضي. لكن التطور الأكثر أهمية هو الاقتناع المتنامي بأن كل ما يمكن رؤيته، حقيقة، من النافذة هو انعكاس، هو شاشة يمكن ـ لو صح التعبير ـ إسقاط ما لا نهاية له عليها، فكل الأحداث المهمة في العالم إنما تحدث في مسرحية النفس أو العقل. والصور القوية التي تنتج لن تكون طبيعية أو طبيعانية، ولا هي واقعية بالمعنى الكلاسيكي. وحين قرر سترينبرج ـ عند نقطة الأزمة هذه ـ تغيير أفكاره فيما يتعلق بما يجعل الناس يفتقدون السعادة، بدأ كتابة مسرحيات ذات قوة عظيمة، كانت آنذاك ـ في سنوات 1890 ـ معاصرة للأفلام الأولى. والحقيقة أننا حين نقرأها اليوم نجد نصوصا «فيلمية» تتضمن انقسام وتشظي الهويات والشخصيات، وإبدال الموضوعات والمشاهد الطبيعية حسب ضغوط المراقب النفسية، والإسقاط الرمزي للحالات العقلية المتسلطة. كل هذا يتم كعمليات مادية، وعلى نحو لا يستطيع بلوغه حتى مسرحه التجريبي، لكنها جميعا من حيث هي عمليات فنية ـ تحققت أخيرا في الفيلم، أولا في التعبيرية كما في الأفلام الاستكشافية، وأخيرا كتقنيات متاحة في أفلام الرعب والقتل العادية، وفي ذلك اللون من الرواية المعادية للعلم، التي يتم تسويقها تجاريا باسم «الروايات العلمية» (SF).

في ضوء هذه التطورات القوية، خل جانبا معظم الأفلام التي كانت تعيد بناء القص في أشكال قوية من إعادة الإنتاج ومن التدفق المغلق أو المقفل، وتتناول موضوعات وقضايا جديدة، لكنها تكشف عن تناول مهم وممتع بل ومثير ومؤثر لتطويع ما يجب أن تكون عليه هذه الأمور، فإن

الاشتراكيين ـ وهذا ما يمكن استنتاجه دون ميل مع الهوى ـ كانوا أميل لأن يحسوا ـ في بعض الأحيان ـ أنهم وحدهم. وكل الضغط الذي يمارسه نظام اجتماعي ـ وبالتالي ثقافي ـ هو أفضل من ذلك الإغراء الذي اعتاد أن يصيبنا بأنه من المحتمل أن نكون مخطئين. ولكن ماذا يعني حقيقة، في الممارسة، ألا نكون مخطئين؟ وماذا يعني أن نحتفل بالأفلام الاشتراكية التي لدينا، وأن نجد السبل لصنع الجديد منها؟

ثمة عدة مستويات للجواب. النقطة الأساسية عندي في إعادة تأكيد المعنى التاريخي للطبيعية هو الاستعداد للقبول بأنه ـ وعلى مساحة أكبر مما نتصور في العادة ـ هناك حقائق اجتماعية تصرخ مطالبة بلون من الاهتمام الجاد بتسجيل تفاصيلها وتشخيصها. فالنقطة الاشتراكية المركزية، في كل شؤون الثقافة، هي أن حياة الأغلبية العظمى من الناس قد كانت دائما، وماتزال، مهملة تماما من جانب معظم الفنون. ويمكن أن يكون مهما أن نناضل ضد هذه الفنون المختارة داخل حدودها الخاصة، لكن التزامنا الأساسي يجب أن يكون بتلك الجوانب من التجربة التي ظلت حتى الآن مغفلة أو ممزقة أو أسيء تقديمها وعرضها. فضلا عن أنه يجب علينا ـ كاشتراكيين ـ ألا نقع في هذا الخطأ غير العادي فنعتقد أن معظم الناس يصبحون مثيرين للاهتمام، فقط، حين يشاركون في أعمال ذات طابع سياسي وصناعي من ذلك النوع الذي عرفناه فيما سبق. هذا الخطأ الذي استحق سخرية سارتر حين قال إن الناس لا يولدون، في اعتقاد كثير من الماركسيين، إلا حين يبدأون في وظائف رأسمالية. لأننا إذا كنا جادين حتى فيما يتعلق بالحياة السياسية، فإن علينا أن نلج هذا العالم الذي يعيش فيه الناس كما هم قدر ما يستطيعون، ومن ثم نعيش ـ بالضرورة ـ داخل كل مركب من العمل والحب والمرض والجمال الطبيعي. وإذا كنا اشتراكيين جادين، فإننا سنجد غالبا داخل وعبر تقاطعات هذه المادة الحقيقية ـ دائما بكل تفاصيلها المدهشة والمفعمة بالحياة ـ الشروط والحركات الاجتماعية والتاريخية العميقة، التي تتيح لنا أن نتحدث ـ في صوت على قدر من الامتلاء والثقة ـ عن تاريخ إنساني.

وأنا لا أود أن أقول إن الطبيعية وحدها هي التي يمكن أن تفعل هذا، ففي مواقف عدة كان ثمة طرق مختلفة، وغالبا ما كانت أفضل. لكن ما أود

أن أقوله هو أنه بعد ثلاثة قرون من الفن الواقعي، وبعد ثلاثة أرباع القرن من فن السينما، ماتزال هناك مساحات شاسعة في حياة شعبنا لا يكاد أحد يوليها نظرة جادة. وأحيانا يقال إننا لا نستطيع أن نصنع أفلاما اشتراكية، في سياق تقليد طبيعي، حتى تكون لدينا اشتراكية، ومن ثم نستطيع عرضها. أليس مجرد إعادة إنتاج الواقع القائم أمرا سلبيا، بل حتى قبول ما هو ثابت غير متحرك؟ لكن هذا، أولا، يتجاهل التواريخ الطويلة لشعوبنا، التي بلغت فيها حركاتهم ونضالاتهم - بما فيها من انتصارات وانكسارات خاصة - حدود أزمتهم المتحركة. وهكذا فإن قسما كبيرا من تواريخنا قد تم تطويعه وتزييفه على أيدي الفنانين والمنتجين الأعداء، أو على أيدي اللامبالين الذين حولوه إلى مجرد عروض، ومن ثم فإن هناك عملا - في هذه النقطة وحدها - يكفي عدة أجيال من صناع الأفلام. وفي زماننا هذا، ثمة أيضا هذه الأزمات المتحركة، وهذه الانتصارات والانكسارات، ويجب أن تكون إحدى السمات الخاصة المميزة لأي اشتراكي جاد هي النظر إليها كما هي: لا في صور الحماس الموجز أو اليأس الذي يعبر عنه المناصرون، بل من خلال التزام لا يتبدل - في، وعبر، أي حجة أو تشخيص - بحيوات الناس العاملين الذين يستمرون، من حيث هم بشر حقيقيون، رجال ونساء، فيما وراء أي انتصار أو انكسار.

لم يكن هذا، ولن يكون، هو كل محتوى الفيلم الاشتراكي، برغم أنه كان يمثل، في بلاد عديدة، تيارا ثريا ودائما. ثمة - على الأقل - مساحة أخرى مهمة، تتعلق - بوجه خاص - بهؤلاء من بيننا الذين يعيشون، بل نحن أنفسنا الذين نصنع الصور، فيما يسمى بالمجتمعات المتقدمة والتي هي في حقيقتها مجتمعات مشبعة بالصور. هنا أكثر الاتجاهات إبداعا في الفن الحداثي - وهو أفضل ما يكون في السينما - يمكن أن يجد روابط بلون من الالتزام الاجتماعي الذي يمكن - نتيجة الضغوط - أن يجد معارضة. أعني أن العملية المركزية في صناعة الصور ذاتها - التي تجاوزت بجدارة إطار التدفق المغلق للفن التقليدي الذي أكدته الحداثة - أصبحت الآن عاملا أساسيا في الوعي واكتساب الوعي. وثمة أساس اجتماعي لهذا يتمثل في فقدان الثقة المعاصر والمنتشر على نطاق واسع، فيما يسمى ببساطة وسائل الإعلام أو الميديا. فثمة كثيرون يرون اليوم ويعرفون أنه يساء تقديمهم وتمثيلهم، لكن

قلة قليلة فقط ـ وليس أحد منا طوال الوقت ـ هم من يعرفون كيف يحدث هذا. إن مجرد فقدان الثقة العنيد في الأنماط المعممة الجامدة هو في أفضل أحواله، وسيلة دفاعية، وغالبا ما يكون معوقا، والصراخ الغاضب ضدها أفضل بلا شك، لكن أحدا لا يستطيع أن يظل يصرخ طوال الوقت.

والحقيقة إنه على طول الطريق بداية من أبسط أشكال إطلاق الاسم، وعبر تناول الموضوع، واختيار أسلوب كتابته، إلى أعمق الأشكال المتمثلة في تصوير الذات وتعرّف الذات وتقديم الذات، ثمة عمليات في الإنتاج يمكن لنا أن نتدخل فيها. هنا فإن السمات الخاصة بالفيلم، وأهمها تجميع مساحات منفصلة من الواقع معا، والطرق المختلفة اختلافا أساسيا في النظر إليها، قد أصبحت اليوم واضحة، ويمكن تطويرها أكثر وأكثر. وهذا العمل يمكن القيام به سواء عند الجذور أو عند الفروع. وإحدى مآسي الحداثة في ثورتها على الصور الثابتة والتدفق التقليدي للمشاهد، وهي ما يميز الفن البورجوازي الجامد والمحافظ، أنها أغريت ـ بذات العزلة التي كانت شرطها الملازم ـ إلى تأكيد استقلالها الخاص، ومن ثم عالمها الشكلي والذاتي بصورة أساسية.

ولم يكن الأمر دائما على هذا النحو، ولم تكن ثمة حاجة إلى أن يصبح كذلك. فالثورة على الصور الثابتة والتتابع التقليدي يمكن أن تجد ما يربط بينها وبين تلك المساحات من الحقيقة المشتركة، حيث نكون فيها جميعا مفتقدين لليقين، تقاطعنا حقائق مختلفة، معرضين لشروط وعلاقات منحرفة ومنوعة. كل هذا داخل تكوينات للشعور ـ لا أفكار والتزامات متشكلة، وهي أيضا مشتركة ـ تكوينات للشعور يمكن بلوغها من حيث هي مشتركة، مشتركة بمعنى أننا عادة ما نراها بمنظور الماضي، حين كان الناس معزولين ومنفصلين يرون مشاعرهم تتشكل ومدركاتهم تتغير وعقولهم تتكون، على نحو يبدو لهم شخصيا تماما، لكنه أيضا يتم بطرائق تاريخية.

هذا على مستوى الجذور: تلك الصور العميقة التي تشغلنا، والتي هي ـ بمعنى من المعاني الحقيقية ـ تاريخنا. أما الممارسة في صنع الفيلم ـ وأعتقد أن الأمر كذلك أيضا في الرواية ـ فإن هناك دائما أشكالا متاحة، والتي هي بالفعل أجزاء من هذا التكوين الطويل لما هو شعبي، الذي يتم استبعاده بسهولة باعتباره فنا تجاريا. وعلى سبيل المثال، فمن يستطيع أن

يجد شكلا أكثر طواعية لكشف التوجهات الخاطئة ـ إخفاء الحقائق أو مناقضتها، انطلاقا من مصالح واقعية متعارضة ـ أكثر من هذا الشكل المعروف لحكاية الجريمة، أو حكاية التجسس، أو التقارير المباحثية المثيرة؟ فالحقائق عادة ما يتم الكشف عنها أو عرضها عن طريق الميكانيزمات المألوفة، وهي تعسفية أو تافهة، أو يخطط لها تخطيطا آمنا كي تصل إلى أجنبي خطر أو عميل للعدو، لكنها لا تعد عقبة في الطريق. لأن معظم هذه الأشكال جاءت عن طريق ثقافة منتزعة بشكل راديكالي، كانت بالفعل تخفي أغلب الحقائق عن ذاتها. والبطل الزائف الذي يكشف كل شيء وهو في الحقيقة لا يكشف شيئا سوى الذكاء الحاد المفترض فيه، والاستعادة المؤقتة لما يمكن أن نسميه النظام، هو، ببساطة، تطويع هذا الشكل ومواءمته، إنه ليس هو، وليس بحاجة إلى أن يكونه، وعلى أكثر المستويات جدية لا يمكن أن يكون حقيقته بالتعريف. هناك جرائم وخيانات تحدث اليوم في كل مكان حولنا، هي، حقا، بحاجة إلى تقصيها، لا عن طريق الحصار البلاغي بمقولة سياسية غير معروفة بالفعل، لكن عن طريق الوسائل المعقدة والمدهشة التي تحدث بها، وداخل نظام اجتماعي يستطيع أي باحث جاد ومدقق أن يعرف أنه مشارك في هذا الحدوث، تماما مثل المراقب المثالي.

هذه بين الفروع التي يمكن أن ننشغل بها، وإنني أعرف ـ بطبيعة الحال ـ أن القول أيسر من الفعل، وكلنا قد تعلمنا الحقائق المادية عن هذا التطويع الرأسمالي الطويل لما هو شعبي، ولا مبالاته ـ التي لا تقل إزعاجا ـ بما هو مختلف عنه اختلافا أصيلا. إن هناك جيلا قويا ونشطا من صناع الأفلام وشرائط الفيديو، وممن سيكونون كذلك، جيل حي وتواق إلى أن يبدأ وأن يعمل، أكثر من أي جيل سابق، وربما في وقت أكثر ملاءمة. والاستجابة لفعل من الوضوح والقوة مثل إضراب عمال الفحم، ستكون أكثر حفزا وتشجيعا في الفيلم والفيديو من أي نوع آخر من أنواع فنوننا.

في الوقت نفسه، فإن اقتصاديات السينما تغيرت جذريا، وفي تعايشها مع التلفزيون، ومع الأشكال والمؤسسات الجديدة للتوزيع، أصبحت اليوم أبعد ما تكون عن ذلك الاحتكار القديم، برغم أن القلة الاحتكارية القديمة والجديدة تملك معظم الأرض. برغم هذا تبقى حقيقة أن قلة من الأفلام التي تعرض في المهرجانات تم إنتاجها وفق شروط تعاونية بسيطة. وماذا

يتوقع الاشتراكيون، في هذا النوع من العالم الذي نعيش فيه، أن يكون أسهل بالنسبة لهم عما كان عليه بالنسبة لإخوانهم السابقين؟ من المفهوم أن كل الطرق المختصرة قد أوصدت: ما هو شعبي من حيث هو أرضنا بالأصالة، والوسيط من حيث هو ـ جوهريا ـ مفتوح ومتحرك، وقبل أن نتعلم ما هي معظم صور التشوش والتناقض، أصبحت هذه الصور جميعا، وبقوة عظمى، موجودة بيننا. وما هو توضيحي وتجريبي وتجديدي تم تحديده بحيث يصبح في صفنا، ويبقى أننا حين نعرف شيئا عن هذه الطرق المختصرة نصبح في وضع من تعلم شيئا، وأن ننطلق، بشجاعة، لنجد طرقنا الخاصة.

8 الثقافة والتكنولوجيا

التكنولوجيا المتقدمة يمكن أن توزع ثقافة متدنية، لا مشكلة. لكن الثقافة المتقدمة يمكنها الاستمرار على مستوى متدن من التكنولوجيا، ذلك أن معظمها قد أنتج على هذا المستوى.

إلى نتائج بادية المعقولية لكنها بلا أمل من هذا النوع يصل معظم التفكير السائد حول العلاقات القائمة بين الثقافة والتكنولوجيا، ثم يتوقف.

في فترة يتأكد فيها بلوغ تجديدات تكنولوجية كبرى في الإنتاج الثقافي والتوزيع وفي نظم المعلومات من كل نوع، من الجوهري أن نمضي لأبعد من هذه الحدود القديمة. على أن هناك الآن شرطا فعالا، يشمل ليس فقط المحافظين ثقافيا، بل كثيرين ممن يبدو أنهم راديكاليون، يوافقون على أن التقنيات الجديدة مصدر تهديد أساسي. المحافظون ثقافيا يقولون ـ في لغتهم الخاصة التي كانت بليغة يوما ما ـ إن كابلات التلفزيون هي آخر مرة يفتح فيها صندوق باندورا، أو أن الإذاعة عبر الأقمار ستعتلي ذروة برج بابل. أما بالنسبة للكومبيوتر، فمنذ تلك العاصفة الصغيرة من الجدل حول ما إذا كان بوسعه كتابة الشعر أم لا، فإن معظم المثقفين، ذوي الثقافة القديمة، وتحت

غطاء من مختلف المواقف السياسية، قرروا أن من الأفضل لهم أن يتجاهلوه.

في الوقت ذاته على أي حال، فإن هناك طبقة جديدة من المثقفين، منطلقين من اعتبارات مختلفة كل الاختلاف، يشغلون اليوم، ويوجهون التقنيات الجديدة في الثقافة والمعلومات. وهم يتكلمون بثقة عن «نتاجهم» وتخطيطهم لتسويقه، وهم مرتبطون ارتباطا وثيقا بالشركات الكبرى التي تمدهم، وعشرات الألوف من الوكالات الجديدة المتخصصة في هذه الانفراجة. إنهم مهيأون، داخل اقتصاديات مكشوفة ومنهارة أساسا، لمرحلة جديدة من استهلاكية «ما بعد الصناعة» المنتشرة بنماذجها ولغتها ـ على نحو حاسم ـ في الولايات المتحدة.

إن راديكاليين كثيرين. بعد أن راقبوا هذا كله، تراجعوا إلى مواقف الدفاع، موحدين بين التقنيات الجديدة والشركات الكبرى المسيطرة عليها، وبينهما معا وبين مرحلة جديدة كارثية من «الرأسمالية الفائقة العابرة للقوميات». إن القوى التي يحددونها قوى حقيقية، لكن ما يليها صادرا عن هذه الحجة غير الناضجة لا يعدو سلاسل من الملاحظات المستخفة والمواقف الدفاعية التي تؤدي ـ في معظم الحالات ـ إلى تحالف ضمني مع المدافعين عن المؤسسات الأبوية ذات الامتيازات القديمة، أو إلى ما هو أسوأ: مع أنصار الأفكار الشاحبة حول الحجة الثقافية القديمة: الحفاظ على الثقافة الرفيعة، وعن طريق التعليم والتكاثر يمكن انتشارها بين الشعب كله.

ليس أي من هذه بالأرض الصالحة، حتى أفضل الحجج القديمة بحاجة إلى إعادة صياغة في حدود جديدة. أما الباقي فإن كل ما لدينا هو اتحاد غير مقدس بين حتمية تكنولوجية وتشاؤمية ثقافية، هذا الاتحاد هو ما يتوجب علينا الآن توضيحه وفكه.

في السنوات الأولى لأي تكنولوجيا جديدة أصيلة، يصبح من المهم ـ بوجه خاص ـ تنظيف العقول من الحتمية التكنولوجية المعتادة التي تأتي معها على نحو لا يمكن اجتنابه: «الكومبيوتر سيتولى الأمر...»، «مكتب التسعينيات الذي يخلو من الأوراق»، «عالم الغد من الكابلات والأقمار».

والافتراض الأساسي وراء الحتمية التكنولوجية هو أن التقنية الجديدة: آلة طباعة مثلا أو قمرا للاتصالات إنما «تنبثق» من دراسة تقنية وتجارب.

وهي بالتالي تغير المجتمع أو القطاع الذي «انبثقت» فيه، و«نحن» نتكيف معها لأنها هي الوسيلة الحديثة الجديدة.

على أن كل الدراسة التقنية والتجارب إنما تمت ـ حرفيا ـ في سياق علاقات اجتماعية وأشكال ثقافية قائمة، وهي نموذجية لتحقيق أهداف يمكن التنبؤ بها على وجه العموم. فضلا عن أن أي ابتكار تقني جدير بهذا الاسم له دلالة اجتماعية معينة، أي بعبارة أخرى حين ينتقل من كونه ابتكارا تقنيا إلى ما يمكن أن نطلق عليه «تكنولوجيا» متاحة، هنا تبدأ دلالته العامة. هذه العمليات المتعلقة بالانتقاء والاستثمار والتطوير واضح أنها ذات طابع اجتماعي واقتصادي، داخل علاقات اجتماعية واقتصادية قائمة، وفي نظام اجتماعي بعينه، وهي مصممة لاستخدامات وامتيازات خاصة.

نستطيع أن ننظر في مثالين، يوضحان أن هذه هي الحال، لكن بينهما اختلافات داخلية شائقة. يمكن أن يقال إن الراديو قد بدأ باكتشاف هرتز (Hertz) العلمي لموجات الراديو، وهو اكتشاف قائم على ما هو معروف عن التوصيل الكهربي، وراح كثير من الناس يجربون عن طريق أجهزة الإرسال لديهم، وخلال عشرين سنة تبين أنه ممكن عبر مسافات طويلة جدا. وكل ما كان في الذهن في هذه المرحلة مجرد توصيلة جديدة، أو حتى نظام بديل للتلغراف أو التليفون السلكي، يمكنه نقل رسائل الأفراد إلى مسافات طويلة أو إلى أماكن لا يمكن أن تصلها الأسلاك لأسباب طبيعية. وحين ثبتت إمكاناته العلمية أصبح محط اهتمام من جانب شركات التلغراف والتليفون القائمة، ومن جانب المؤسسات العسكرية التي هي بحاجة إلى وسائل أفضل لنقل رسائلها الرمزية، هنا بدأ يحدث تطوير مهم في ضوء هذه المصالح الموجودة، على حين ظل القطاع الأصيل للراديو الخاص بالهواة والمجربين، ومايزال نشطا في الحقيقة. ولم يكن ثمة شيء في التكنولوجيا، من حيث هي كذلك، يوجهه نحو اتجاه آخر.

ولكن بالنظر إلى بُعد اجتماعي وثقافي أكثر اتساعا بكثير، في ذات هذه المرحلة التاريخية، كان ثمة بحث واحتياج إلى لون جديد من الآلات داخل البيوت، توفر ـ في هذه الحالة ـ الأخبار والتسلية، ومن ثم بدأ بحث نشيط لإنتاج جهاز استقبال منزلي للراديو، وبدا هذا على جانب نسبي من السهولة. لقي هذا التطور الفعال معارضة من جانب مصالح شركات التليفون

والتلغراف القديمة، وقد أصبحت رسائلهم الآن عرضة للتدخل فيها، ومن جانب الحكومات التي لم تكن تريد مؤسسة داخلية لها قنوات يمكن أن تتجاوز (وقيل أيضا: تشيع التفاهة) عن طريق «الإذاعة العامة». برغم ذلك فقد تم اتخاذ القرار من جانب شركات الاتصالات القائمة بالفعل، بتسويق أجهزة الاستقبال، وخلق طلب عام لها. وقد أثبت هذا القرار نجاحا فائقا، ومن ثم فقد بات ضروريا التفكير في وسائل جديدة لإعداد البرامج والتمويل معا.

مرة أخرى، لا شيء في التكنولوجيا حدد هذه الخطط. فأفكار البرامج تراوحت ما بين «الناقل العام» كما في نظم التليفون والتلغراف، مررروا «بالبرامج الخاضعة للرقابة» كما في نظم أمريكا الشمالية، إلى الشركات التي تقدم البرامج التي تراقبها الدولة أو تجيزها الدولة. وكان قرار اختيار أي من هذه النظم - بكل ما تحمله من آثار ثقافية - إنما يعتمد على استعدادات سياسية واقتصادية قائمة بالفعل في المجتمعات المعنية، مادام واضحا أن التكنولوجيا متوائمة - بوجه خاص - مع أي أوكلٍّ منها.

إذن، هي ليست حالة ابتكار تقني يؤدي إلى قيام مؤسسات اجتماعية وثقافية. فقد طور الابتكار ذاته - داخل الأشكال والإمكانات القائمة - إلى نظامين تقنيين بديلين تماما: الراديو عن طريق التليفون، والإذاعة. والإذاعة بدورها طوّرت إلى نظامين ثقافيين متعارضين تماما، عن طريق اختيارات تتجاوز التكنولوجيا ذاتها تجاوزا تاما. وهذه كلها حقائق معروفة جيدا، لمصلحة من إذن يتم اختزال التاريخ الحقيقي، بكل تعقيداته ولكن أيضا بكل انفتاحه في كل مرحلة، إلى تلك المقولة الخالية من المعنى والتي تقول إن «اختراع الراديو قد غير حياة الملايين»؟

أما حالة البث عن طريق الأقمار فقد بدأت، جزئيا، بالطريقة ذاتها، مع اختلاف واحد ذي دلالة مهمة. إن الجدوى العامة للأقمار في وسائل الاتصال تم افتراضها قبل أن تتحقق على نحو عملي. وما كان متوقعا هو تحسن يمكن مقارنته بما حدث في إشارات الراديو الأولى، أي أنها ستحسن الإشارات من أجهزة الإرسال الموجودة على قواعد أرضية - كما في الإرسال التليفوني أو كما حدث أخيرا في الإذاعة - بحيث يمكنها أن تنقل الإشارات إلى أماكن كان يتعذر الوصول إليها في ذلك الحين. وكان ثمة عالم كامل

من الدلالات السياسية وراء هذا التعبير الذي يبدو محايدا «يتعذر الوصول إليها».

وقد كان العامل الأساسي ـ على أي حال ـ أن تكنولوجيا الأقمار كانت معتمدة كل الاعتماد، في البداية، من حيث الأبحاث الكبرى والتطوير والاستثمار، على مجال مختلف كل الاختلاف هو مجال الصواريخ الحربية وما يتصل بها من نظم الاتصال والتجسس. وكل الاستثمار والإنتاج الأولي كان في هذا المجال العسكري، ثم تبع ذلك استمرار التطوير لأغراض مدنية، في الإرسال التلغرافي والتليفوني، وجاءت هنا مرحلة حاسمة، أصبحت فيها التكنولوجيا متاحة للتشابك مع نظم الإذاعة التلفزيونية التي أصبحت الآن راسخة. حتى هذه النقطة، وفيما يتعلق بالتكنولوجيا نفسها، كان الأمر لايزال محايدا بشكل نسبي. فالأقمار يمكن استخدامها لتحسين الإشارات ومدها، والترحيل السريع للإشارات عبر المسافات، ولكل من الاستخدامين مزيته، لكن أولهما يمكن مقارنته بألوان أخرى من تحسين الإشارات ومدها، كالأشكال الجديدة من الكابلات على سبيل المثال، وهذا أبعد ما يمكن أن تأخذنا إليه القضية التكنولوجية، وواضح أنه ليس أبعد مما يمضي بنا إليه التطور الفعلي، وهو تطور يشار إليه ـ بحمق ـ على أنه التكنولوجيا «التي لا يمكن تجنبها».

ذلك أن هناك ثلاثة أهداف عامة ـ على الأقل ـ صادرة لا عن التكنولوجيا، بل عن مجمل النظام الاجتماعي. أولا: ثمة ضغط هائل من جانب الشركات الصناعية وحلفائها في الحكومة لبدء مرحلة جديدة في التسويق. على أحد المستويات، فالتطور في كل نظم الإرسال والاستقبال عن طريق الأقمار يمكن بيعه للحكومات وبيعه أو السماح باستخدامه لشركات أخرى. وعلى مستوى آخر إثارة طلب جديد وضخم للمنازل، إما لأجهزة استقبال منزلية لإشارات الأقمار، أو للتوزيع عن طريق محطة أرضية باستخدام نظم جديدة أكثر كفاءة للكابلات. (التي قد يثبت أنها أكثر فائدة، دون إشارة إلى الأقمار، أو في الحقيقة ربما كان من الأفضل لهم استخدام نظم إرسال عادية). كل هذه التطورات، وبكل تعقيداتها التكنولوجية، تجري مناقشتها بوجه مميز كما لو كانت تقنية فقط، برغم أن سرعة التطور اليوم، بوجه خاص، تعزى لاتصالها أساسا بمقاصد صناعية لا ثقافية، وتتبع على نحو وثيق خطوط

القوة في المؤسسات الاقتصادية والسياسية.

الهدف الثاني تحدده التكنولوجيا بشكل أقل. هناك قصد واضح من جانب المراكز الأقوى لاستخدام التكنولوجيا كي تتجاوز - أو حرفيا: كي تطير فوق - الحدود الثقافية والتجارية القومية القائمة. والأقمار الصناعية هي أكثر الوسائل الحديثة اكتمالا للتغلغل في المناطق التي تسيطر عليها، حتى الآن، أو تقوم على تنظيمها سلطات قومية «محلية»، أي مجتمعات لها تنظيماتها وحكوماتها الخاصة. في خطط توزيع الأفلام وشركات التلفزيون والمنتجات الرياضية، وفي استراتيجيات التسويق والإعلان للشركات متعددة الجنسيات، فإن الأقمار الصناعية وكابلات الأقمار هي وسائل جديدة ومهمة جدا لتحقيق الوفرة والتكاثر.

الهدف الثالث يرتبط - ارتباطا جزئيا - بهذا الهدف: التغلغل في المناطق المغلقة لاعتبارات «سياسية»، أو في المناطق ذات الاحتكار السياسي النسبي، كما حدث بالفعل في الموجة القصيرة للراديو. في أي من هذه الأهداف ثمة مشاكل خاصة بالسيادة القانونية على مساحات الفضاء، لكن في مقابلها أيديولوجية حرية السماوات، وأيضا مدى من التغاضي عن طريق القواعد البعيدة عن الشواطئ أو توكيل الشركات «المحلية». والمحددات - في كل هذا المدى - واضح أنها اقتصادية وسياسية، إنه مدى يتجاوز التكنولوجيا تماما.

إذن، فالموقف الحقيقي ليس موقف حتم تكنولوجي، حتى في أكثر صياغاته خفة. والإحساس ببعض التقنيات على أنها لا يمكن تجنبها أو إيقافها إنما هو ناتج عن التسويق الخفي والمعلن للمصالح المرتبطة بها. أما في الممارسة فإن ما يعزز هذا الإحساس بقوة هو لون من التشاؤم الثقافي بين أناس مختلفين، بل أناس يبدون معارضين.

وللتشاؤم الثقافي جذور عميقة. والحجج المتعلقة بالتكنولوجيات والمؤسسات هي مستوى أول فقط، لكننا يجب أن نواجهها مباشرة.

للوهلة الأولى ثمة نبوءات كئيبة قائمة، ببساطة، على إثارة التعصب ضد الآلية، أو نظم إدارة الآلات غير المألوفة. فالصحف والمجلات الرخيصة والسينما والراديو والتلفزيون والكتب ذات الأغلفة الورقية والكابلات والأقمار الصناعية، ثم الإعلان عن كل مرحلة منها باعتبارها كارثة ثقافية وشيكة، برغم وجود مراحل أخرى من الاستقرار تم فيها استيعاب التقنيات التي

كانت مبتكرة فيما سبق، وبقيت الأشكال الجديدة في وقتها فقط هي مصدر التهديد. في الوقت ذاته لم يكن واضحا في العادة ما إذا كانت التكنولوجيات فقط هي التي تقدم، فبعد الرجفة (التي شهدتها حرفيا) التي يثيرها مجرد الإشارة إلى الكابل والقمر الصناعي، ثمة موقف كامل: «إن المسألة ليست هي الكابلات بطبيعة الحال، لكنها نوع الزبالة التي ستضخ من خلالها». وردا على السؤال المعقول: «من الذي سيضخها، وبموافقة من؟» ثمة مدى واسع من الإجابات، من تحديد الشركات الرأسمالية - تلك كانت الصيغة الراديكالية، ولكن كيف يمكن أن يفترض الراديكاليون أنها لا يمكن إيقافها؟ - إلى القول الحصيف بأنه العالم الجديد (والمعنى هو أناس جدد): «فكر في الأمر، ثلاثون قناة، مائة قناة، ماذا يمكن لها أن تنقل سوى زبالة مطلقة؟».

والمعادلة الكامنة وراء هذا اللون من الاعتراض هي المعارضة بين «ثقافة الأقلية» ووسائل «الاتصال» الجماهيرية والتي بدأت وتطورت في كل مرحلة من مراحل التكنولوجيات الثقافية الجديدة. في كل مرحلة خاصة كانت تشتبك باعتراض على تقنية جديدة ما، لكن أساسها يتمثل في موقف اجتماعي وسياسي. إذن، ففي يومنا هذا توضع الكتب المطبوعة - وهي المثال الأول الواضح للنسخ الآلي على مستوى كبير، ثم التوزيع «الجماهيري» في النهاية - إلى جانب بعض الكتب ذات الأغلفة الورقية واستثناءات أخرى، في صف الأقلية ضمن هذه المعادلة. وفي مسار القرن العشرين، فإن الراديو والموسيقى المسجلة - وكانتا يوما بين التقنيات الجديدة - وضعا في هذا الجانب نفسه أيضا، إضافة لبعض الأفلام، مادام هذا الوحش التكنولوجي الجديد متعدد الرؤوس: التلفزيون، يقف معاكسا لها. ليس هناك فقط انحراف في اختيار التقنيات، بل أيضا انحراف للدفاع عن أنواع معينة من «مؤسسات الخدمة العامة المسؤولة».

وإنني أحترم بعض هذا الدفاع. فمازلت أعتمد - جزئيا - عليه من أجل «الثورة الممتدة»، برغم أنني أيضا أحاول أن أتجاوزه بتقديم بعض المبادئ الجديدة والمختلفة. فالتطورات منذ 1959 قد غيرت الموقف وأوضحت القضية الضرورية كذلك. فقد أصبح الآن واضحا أنه من المستحيل تحديد أو تعريف أي مؤسسة من مؤسسات «الخدمة العامة» دون ربطها مباشرة

بالنظام الاجتماعي الذي تعمل من خلاله. وهذا يمكن الكشف عنه بوضوح تام عن طريق التطور الفعلي لمؤسسة من مؤسسات «الخدمة العامة» في بريطانيا وهي «هيئة الإذاعة البريطانية». ثمة لون معين من «الخدمة العامة»، خلال مراحل من النظام الأبوي إلى المحاولات الأصيلة لتقديم عمل جاد من أنواع عديدة وإتاحته على مستوى أوسع، أصبح ممكنا ومهما في مرحلة الحماية التي تقوم الدولة على تنظيمها من منافسة السوق. وحين أزيحت هذه الحماية، في التلفزيون ثم في الراديو، لم تختف تعريفات «الخدمة العامة» لكنها ضعفت تماما - في الممارسة - بل أصبحت في بعض المناطق متخلفة تماما. إنه تاريخ عصي على التحليل بسبب تعقيده، فقد كان هناك جمع بين العمل الجوهري والابتكاري داخل كل الأشكال القديمة والجديدة من الاحتكار الثقافي والسيطرة الثقافية. ففترات الانفتاح النسبي والتنوع كانت تتبادل مواقعها - داخل الأشكال نفسها للمؤسسة - مع فترات الانغلاق والامتياز. والمعارضة مع النظم التجارية الخالصة تتم لمصلحة أشكال «الخدمة العامة»، أما المعارضة مع النظام التجاري ذي الصيغة الوطنية المعدلة فتبدو أكثر تعقيدا. فنظام «الخدمة العامة» له بعض المزايا المتبقية، لكن النظام التجاري يقدم فرصا مهمة للعمل تتجاوز العمل لدى مستخدِم محتكر. إنها ليست فقط النظم والمؤسسات الثقافية التي يتعين أن نقارن بينها، بل أيضا الأشكال المتغيرة لتشابكها مع مجتمع رأسمالي متطور.

هناك حالات قليلة جدا للمعارضة المطلقة بين «ثقافة الأقلية» ووسائل «الاتصال الجماهيري». وهذا الموقف يجب تتبعه - في النهاية - إلى الجذور العميقة «لثقافة الأقلية» ذاتها، لكننا يجب أن نضعه أولا على مستوى معقول، فالمؤسسات ذات الامتيازات لثقافة الأقلية، والتي كانت تنقل قدرا كبيرا من العمل الجاد المهم، كان عليها - لسنوات طويلة - أن تخوض معركة خاسرة ضد الضغوط القوية للثقافة التي ترعاها الرأسمالية، وهذا أكثر مصادر التشاؤم الثقافي وضوحا، لكن مصدره الأعمق كامن في الاقتناع بأنه لا شيء يمكن كسبه سوى الماضي. وهذا بسبب الرفض القوي - لأسباب أخرى - لأي نظام اجتماعي وثقافي يمثل بديلا أصيلا. هذا هو الأمر على مستوى النظرية: الاعتراض المصمم على الأشكال الجديدة للديمقراطية أو الاشتراكية، لكنها، حتى، أكثر من هذا في الممارسة: في التشابك الفعال -

وقد أصبح الآن مرئيا بوضوح ـ بين الشروط الاجتماعية للمؤسسات ذوات الامتياز، ومجمل النظام الاجتماعي القائم.

وماتزال هناك بعض أشكال عدم التناسق الأصيل بين الثقافة القديمة ذات الامتياز من ناحية، والسوق الثقافي التجاري المستورد والهجين من الناحية الأخرى. على هذه الأشكال تقوم أكثر وجوه الدفاع معقولية. فماتزال هناك معايير أصيلة للفن الجاد والفكر الجاد، برغم ذلك ففي معظم المؤسسات ذات الامتياز، من «هيئة الإذاعة البريطانية» مرورا «بمجلس الفنون» إلى «المجلس البريطاني» إلى الجامعات السائدة، فإن هذه المعايير ـ في معظمها ـ لا تنفصم عن الشروط الاجتماعية القائمة. وهم اليوم يؤكدون، على نحو إيجابي، روابطهم بالدولة، وبأشكال مسرح الدولة، الملكية والعسكرية، والأساليب التي ماتزال لها بقية من الامتيازات مثل «أصحاب الدخول» والمقرات الريفية. وبعض هؤلاء المدافعين يرون الأمل في عدم التماثل، في مجالات معينة ذات حساسية، مثل الأخلاقيات العامة والدين وأرثوذكسية اللغة والحفاظ على الفنون التراثية. لكن ثمة رباطا وظيفيا يقوم اليوم بين ثقافة ضعيفة ذات امتياز والقوى الاقتصادية الكبرى التي يجب ـ عن طريق نظامها الاجتماعي المعتمد بوجه عام ـ ونتيجة ضغوطها الخاصة، أن تعيد إنتاج نفسها وأن تبقى، حتى لا يكون هناك وضع ثقافي مستقل بصورة أصيلة، على غرار نمط «الأقلية» القديم، والحقيقة أنه مادامت المؤسسات القديمة الأنيقة، واحدة بعد الأخرى، والتي تفترض أن الحماية متوافرة لها بشكل دائم، تقاطع بمطالب ملحة لمرحلة أكثر خشونة من الاقتصاد الرأسمالي، فلن يدهشنا ألا يبقى سوى التشاؤم المرتبك والحانق. لأنه لا شيء يود معظمهم أن يكسبه أو يدافع عنه سوى الماضي، وأي مستقبل بديل هو ـ على وجه التحديد، وبوضوح ـ الخسارة الأخيرة لامتيازاتهم.

إذن، فداخل حدود المعادلة القديمة: «الأقلية» ضد «الجماهير»، هناك معركة خاسرة، لا يستطيع أغلب من يخوضونها أن يتمنوا كسبها.

تقول الأصوات الحزينة اليوم: «إن كل شيء يرجع إلى المال»، على أن المال يعمل بطرق كثيرة جدا. وقد كان شرطا لاحترام الذات ـ في الثقافة القديمة ذات الامتياز ـ أن المال كان يأتي عادة بشكل غير مباشر، يأتي عن

طريق الرعاة المستيرين والمسؤولين الموثوق بهم وأصحاب الوصايا من أهل الخير وأصحاب النوايا المستقلة. «النوايا المستقلة» هذه كانت حجر البناء. فلم يكن ضروريا، بل كان في الحقيقة ضربا من الوقاحة أن تنقب وراء استقلال هذه النوايا، وأن سبب استقلالها أنها تقوم على نظام عام للملكية والإنتاج والتجارة. ومع تزايد الحاجة إلى المال، ظهر مصدر لا يثير المشاكل أو التساؤلات، كان ثمة روابط قائمة بالفعل بينه وبين الطبقة ودولة الاستنارة التي توجه قدرا من عائدات الضرائب إلى هذه الاتجاهات الجديرة بالتقدير. ولكن، مرة أخرى، إذا شاء أحد أن ينقب وراء هذا الأمر، كما بدأ بعض دافعي الضرائب يفعلون، فسيطرح هذا السؤال الفج: لماذا تدفع الضرائب لدعم مؤسسات الأقلية، ولأهداف ثقافية مستقلة. وأبقى القصور الذاتي على توافر بعض المال من كلا النوعين، لكن مع ارتفاع التكلفة ظهرت فجأة هذه العقبة الأيديولوجية: المال المباشر. ولكن إذا هم قبلوا المال المباشر، ألا يعني هذا أنهم يقبلون أيضا ثقافة «تجارية» صريحة؟ خلال العادات والإشارات المتناقضة، هبط التشاؤم، في بعض الحالات، إلى اليأس الكامل.

لكنها بعض الحالات فقط، وسرعان ما ظهرت أوراق تين جديدة: «المشاركة المستنيرة بين القطاعين العام والخاص»، وهذا الصديق القديم «الاقتصاد المختلط». هنا بدأ الضغط من أجل «خفض» القطاع العام، في مرحلة جديدة من التنافس الرأسمالي، والتي كانت تنتج الحاجة إلى المال «الخاص» المباشر بأي وسيلة. وظهرت ورقة تين جديدة بسرعة: «الكفيل» أو «الراعي». تلك الكلمة القديمة الغالية. ألم يكن الكفيل أو الراعي يوما هو «العراب»؟، ليست هناك، إذن، عمالة بذيئة، الضمانة، صناعة الوعود، الوعود بالمال.

إن هذا النظام يتطور اليوم تطورا سريعا في مؤسسات الإذاعة. ومشكلة المؤسسات الإلكترونية، في أي مكان، أنها ليست على غرار كل العلاقات التجارية الرأسمالية السابقة. في الكتب أو الصحف أو الصور أو الشرائط الموسيقية، إنها لا تملك نقاطا مباشرة للبيع، فأجهزة الاستقبال تباع مباشرة، ولكن من طبيعة الإذاعة أنه ليست هناك نقاط لبيع البرامج الفعلية. إذن فتمويل الإنتاج يتم بوسائل أخرى: عن طريق المعونة المباشرة من الدولة، أو رسوم الترخيص، هذا في المجتمعات التي يكون فيها عنصر الدولة على

قوة نسبية في مركب الدولة/الرأسمالية، أو عن طريق أموال الإعلان العام، إما مباشرة عن طريق الإنتاج الخاص أو عن طريق الوقفات «الطبيعية» المنظمة.

واختيار الإعلان قد أمسكت به، فعلا، الصحافة «الشعبية» (الأنواع الجديدة من الصحف التجارية ذات التوزيع المرتفع، وصفحات التسلية والرياضة) كطريقة لخفض سعر البيع ومن ثم تحقيق التوزيع المرتفع. وكان هذا الاختيار أيضا ـ على مستوى أعمق ـ طريقة لنشر وتنظيم نوع جديد من سوق «المستهلك» في مراحل حاسمة من الصناعة المنزلية، ولتوسيع حق الانتخاب. كان الهدف الأول يعد «نظاما لدعم» وظيفة أولية للتواصل، لكن الهدف الثاني والأكثر عمقا هو الأقوى. وما كان يعد في البداية توازنا نسبيا مال بقوة نحو «المستهلك» وأولويات السوق الانتخابي. وعميقا داخل أشكالها الخاصة، فإن معظم الصحف غيرت تحديدها لأهدافها الظاهرة استعادت عناصر ضرورية معينة، ولكن كان ثمة تعريف يتزايد انفتاحا للنجاح أو الفشل بالنسبة لصحيفة ما، في ضوء الشروط التي يتطلبها المعلنون، وتسليم كيان فعال وموثوق من المشترين. وكان ثمة، بالتالي، اختفاء سريع للصحف نتيجة هذه الضغوط. وهذا واضح ليس فقط من تناقص عدد العناوين بل أيضا في شكل هذه المنشورات التي توصف عادة بالصحف، لكن مضمونها الأخباري المنتظم يقل دائما عن نسبة 10٪. وتتزايد اليوم صحف «التابلويد» للتسلية والإعلان، مع مقطورات من الأخبار المبسطة والآراء المتسمة بالعدوانية. واليوم يمكن القول إن هناك ثلاث صحف يومية قومية فقط باقية في بريطانيا، بأي معنى من المعاني التي كان معترفا بها من قبل. برغم أنه حتى هذه تعتمد اعتمادا وثيقا على معلنين لهم قراء على جانب من الثراء. في كثير من هذه الحالات، فإن الذيل يهز الكلب بقوة، حتى يصبح الذيل هو التعريف الدال على أي كلب مفيد.

وفي الإذاعة، سواء كانت ذات نظام تجاري مباشر أو نظام تحميه الدولة، فقد حدث انحراف مماثل في وظيفتها. فالإنتاج يتم تقديره في ضوء أعداد الناس الذين يمكن اجتذابهم، عن طريق مصلحة ما، إلى أي من النظامين، وكما هو الأمر بالنسبة للصحف فإن الأرقام الخاصة بالإنتاج الذي يوصف بأنه «قادر على الحياة» قد تضخمت إلى حد رهيب، عن

طريق نظم متخصصة في الحسابات، فما يمكن أن يقال عنه «احتشاد ضخم» في مباراة نهائية للكأس، أو حفل تتويج - مائة ألف من الناس - يوصف بأنه جمهور إذاعي تافه أو فاشل. والضغط من أجل التكيف مع شروط المنافسة على سوق ضخم محتشد يمكن التنبؤ به، يتم تبريره كما لو كان قضية علاقات مسؤولة بأناس حقيقيين. والضغوط الحقيقية الأولية هي إما من أجل أموال الإعلان المباشرة أو من أجل نصيب أكبر من السوق السياسي والثقافي، التي تعتمد عليها في النهاية كل النظم غير المباشرة. هنا - على وجه التخصيص - يظهر الرعاة، أو العرابون الجدد.

وقد أصبح التمثل الثقافي اليوم يتم بسرعة فائقة، وأصبحت للمؤسسات القديمة والمنافسات - بطبيعة الحال - أسماء تجارية مرتبطة بها، وهي العنصر الأول في وصفها وتقديمها. تلك الأوصاف تتدفق بسهولة على ألسنة مأجورة حتى يصبح معقولا أن نتساءل عن الزمن الذي ستقضيه قبل أن تظهر أشكال أخرى من التنافس وتمضي في الطريق ذاته. هل سنرى، قريبا «انتخاب الشركة البريطانية العامة للكيماويات»؟ من المؤكد أن هذا سيوفر المال الذي ينفق أجورا إضافية للبيروقراطيين. هذه الانتخابات الفرعية المغلقة ستيسر اختراق السوق من جانب الشركات التي تستهدف قطاعات معينة في المملكة المتحدة. والرعاية التجارية تستطيع أن تموّل انتخابات مفتوحة على النمط الحديث لمسؤولي النقابات، وإذا بدت هذه الأمثلة رائعة (كما يجب أن تكون)، فلن يكون مدهشا بعدها، بالنسبة لجيل سابق، أن يتم تعريف مسابقات الكريكيت في بريطانيا بأسماء شركات التأمين والتبغ. إن سلطة الاستيلاء ممن جانب أموال الإعلانات أصبحت الآن عظيمة لدرجة أن مدى واسعا من الأنشطة الاجتماعية المألوفة، التي تم تمويلها وفق حدودها في مراحل سابقة أكثر فقرا، أصبحت الآن تعتمد لمجرد وجودها على جمع الصدقات من هذا القطاع الجديد الذي يتولى الرعاية والسيطرة.

وترتبط هذه العملية بحركات أوسع في المجتمع، في ثقافة يتزايد اعتمادها على أسس في الداخل، في تجمعات إلكترونية أكثر منها فيزيقية، في الارتفاعات الكبرى لتكلفة الإنتاج، جزئيا بسبب التحسن النسبي في أجور عمال الإنتاج، ولكن أيضا في التضخم الهائل نتيجة تبني معايير سوق

ثقافي دولي، والتي وضعت مكافآت في القطاعات المفضلة ارتفعت لمستوى الثروات الجديرة بالتأمل. والتفسير الأيديولوجي، الذي يؤثر مباشرة في القرارات السياسية، هوما يهمنا هنا. والأشكال الجديدة من الرعاية يتم تفسيرها اليوم باعتبارها «أموالا حرة» في تناقض حتى مع المبدأ الرأسمالي القديم، الذي يقول إنه لابد من وجود شخص ما، في مكان ما، هو الذي يجب أن يدفع ما دام «المال لا ينبت على الشجر». داخل هذا المدى من التملق والمداهنة نجد رجالا ونساء، حتى بين الليبراليين، حين تربكهم الحسابات في اجتماعات اللجان، يجدون في أنفسهم إغراء قويا للاعتقاد في القوى الطبيعية المتجسدة، «في تجسد آلهة الطمع والجشع»، ميسم العار الجديد.

ليست هناك أموال حرة. فالمال ينفق كله لتحقيق أهداف محسوبة، ومعترف بها في العادة، كما في التجارة المباشرة، ولكن أيضا لإبدال اجتماع غير صحي باجتماع صحي (كما في رعاية شركات التبغ للرياضة). أو لطمأنة هؤلاء الذين يسمونهم «صناع الرأي»، أو لتجميل ما يسمى ـ بخبث ـ «الصورة العامة». والقوى الطبيعية المجسدة على استعداد لهذا وذاك. أما القوى العاملة منها فهي مخصصة للسمعة العامة للرأسمالية، لكنها قوى عابرة للقوميات، إنه العراب العابر للقوميات هو ما يجب أن ننظر إليه عن قرب.

إن التكنولوجيات الجديدة للكابلات والأقمار، لأنها تمثل واقعا اجتماعيا جديدا، ومن ثم تخلق موقفا سياسيا جديدا، هي في أشكالها التي يمكن التنبؤ بها، هي في جوهرها عابرة للقوميات. وسيتم تحريض المجتمعات القائمة، بحجة الأسباب التقنية، على أن تسترخي، أو تزيح، بالفعل، سلطاتها التنظيمية في الداخل. وإذا كان الثمن يتضمن بعض التشريعات القليلة التي لا تثير المشاكل، أو إشارات إلى مصالح «الجماعة»، فسيتم دفعه. «ليست حرة فقط، بل طاهرة ومهتمة أيضا»، في الوقت نفسه، فإن الثمن الحقيقي سيتم دفعه في مكان آخر. أما الثمن الاجتماعي، والنتائج التي ستترتب على التغلغل في أي مجتمع واقتصاده من جانب النظام العابر للقوميات المحلق عاليا فسيترك أمره للكيانات السياسية القومية الموجودة، لتدفعه أو تتخلف عن الوفاء به. وسيُدفع الثمن الاجتماعي في شكل إعانة

البطالة، لأن الصناعات القومية سيتم تجاوزها أو إنقاصها، وسيقع عبء هذه النتائج على المناطق المهمشة أو غير المستفيدة، تلك التي أهملتها الصناعة بالفعل، لكن الخدمات المقدمة لها ستظل في تناقص بفضل النظم الجديدة في التوزيع القائمة على الانتقاء بهدف تحقيق الربح (مثل الكابل التجاري أو البريد التجاري). ووراء هذا كله نستطيع أن نتنبأ بوسائل الدفاع عن الخندق الأخير للإبقاء على هوية اجتماعية منهوبة ومخترقة ونظامها الاجتماعي المتهاوي.

أموال حرة! سيقودنا العرابون إلى حيث يصبح من الأرخص، في كل مكان، أن نخرب على نحو مستمر، أو أن، ببساطة، تستسلم. والمبدأ البديل المعروض، وهو التوزيع المشترك للخدمات الضرورية المشتركة، سيجعلونه يبدو في عيوننا كأنه يوتوبية متخلفة، برغم أنه يبقى أملنا الواقعي الوحيد في نظم تواصل أكثر تنوعا وكفاءة.

إذا كان هذا ما يجب أن نقاومه، فلا يمكن أن نعارض هذه التقنية أو تلك، مثل هذه الانتهازية ستفشل، وهي جديرة بأن تفشل. كذلك ليس هناك حلفاء جاهزون في الموقع المناسب، والدولة الرأسمالية غير مهيأة لتحقيق هذه الأهداف، فهي الآن جزء من قوى الهجوم، وتختلف الحالة بالنسبة لبعض المؤسسات الباقية ذات السياسات المستقلة والرعاة المنتقين، ويمثلها في بريطانيا هيئة الإذاعة البريطانية ومجلس الفنون. وهي في المجالات الحاسمة يتم تفاديها أو الالتفاف حولها، وعليها إما أن تلحق بالأشكال الجديدة، أو تتراجع نحو مصالح أكثر ضيقا وضآلة، قائمة على أقليات قليلة قادرة على التحمل. وداخل أشكال التشاؤم الثقافي، فإن كثيرين من الناس المعنيين قد هيأوا أنفسهم بالفعل لهذا المستقبل الضيق، لكن ما يجب تأكيده هنا هو تأثير هذا في ما لا يزال يسمى «ثقافة الأقلية» ذاتها.

ومما له دلالة هنا أن كثيرا من مؤسسات الأقلية وأشكالها كانت قد تكيفت بالفعل - بل بحماس - مع شركات الثقافة الرأسمالية الحديثة. إن الأمر هكذا في الممارسة اليومية، حيث يحتفظ السوق المرتب ببعض مكان لهم، وهو هكذا أيضا في المجالات العالمية للدراما الجادة والرواية التي رغبت في الاندماج بعمليات السوق المتمثلة في الرعاية والجوائز. والمؤسسات الرئيسة للنشر والتوزيع أصبحت متكيفة مع الخطوط الأساسية لشركات

البيع الحديثة. كما أن أنواعا أخرى من المؤسسات الفنية، واثقة من جدية مشروعاتها وصحتها، لحقت بالطابور خارج مكاتب الشركات، التماسا لأموال الرعاية.

ولا شيء من هذا كله يمكن أن يدوم طويلا ـ في الحقيقة، وبمعنى من المعاني يمكن القول إنها لا تستطيع أن تبدأ ـ دون أن تكون هناك أشكال أعمق من التكيف قد حدثت بالفعل. وما يتم التعامل معه باعتباره «مالا للدعم» لا يمكن أن يستمر هكذا. فعملية الإنتاج ذاتها تصبح ـ على نحو متزايد ـ أكثر انسجاما مع مؤسسات الرعاية والتوجيه. ولبعض الوقت يمكن لهذا أن يضع قناعا من عناصر حقيقية من ثقافة الأقلية: عمل من الماضي، يبدو أنه مايزال قادرا على البقاء والازدهار في حدوده الخاصة، أو عمل في مجالات بالغة التخصص، ترتبط ارتباطا نموذجيا بتنظيمات واهتمامات ثقافية. وكل من هذه الوجوه مهم في ذاته، ولكن لا يمكن قيام ثقافة أقلية، حقيقية وأصيلة، داخل هذه الحدود. هي دائما ممارسة واستخدام يؤديان إلى جعل هذه العناصر والتخصصية «ثقافة».

وهناك اليوم ممارسة وسياسة لهما صفات المعاصرة والفعالية والتنوع، لكن من الضروري أن نحدد ـ في إطارهما ـ بعض أشكال التكيف والخضوع. ثمة اتجاه متكيف وعلى درجة من الوضوح النسبي يتسم بالحنين إلى الماضي، يتخم فنون الأقلية: في إعادة الإنتاج المعاصرة لفترات منتقاة من الماضي هي أكثرها لطفا وجمالا: البيوت الريفية والنظام «الرعوي» القديم، الأدب «الكلاسيكي» والموسيقى «الكلاسيكية»، السير التي كانت يوما باهرة وقوية، في تذوق الأساطير المرحة أو الموحية. وهذا كله محاط بشيء من الواضح أنه خارجي ودخيل: الماضي الإمبريالي والاستعماري، بالتصوير السطحي لمشاهد يغلب عليها الفقر، وبصياغات البدائية.

غير أن هذه المضامين الواضحة، التي ظلت لزمن طويل كتجديد لأدب الأقلية وفنها، هي في الأساس، أشكالها التعويضية. أما أشكالها المتكيفة الحقيقية فذات سطح أكثر صلابة وخشونة. هنا بالضبط نحن بحاجة إلى أن ننظر إلى هذين الوجهين «للحداثة» في هذه الأشكال المبتكرة التي هزت ثبات أشكال راسخة تنتمي لفترة سابقة في المجتمع البورجوازي، لكنها، بدورها، اكتسبت الثبات من حيث هي أكثر الصيغ إيجازا للوجود الإنساني

في التاريخ الثقافي كله. إن الصور التي كانت، في الأصل، مقلقة، وباعثة على اليأس: التشظي وفقدان الهوية وفقدان أسس التواصل الإنساني، قد تحولت من التأليف الدينامي لفنانين هم ـ في غالبيتهم، وبالمعنى الحرفي للكلمة ـ منفيون، ليست لديهم أرض مشتركة، أو لديهم أرض قليلة، مع المجتمعات التي تركوا فيها، لتصبح ـ في واجهة فعالة ـ مؤسسة «حداثية» و«بعد حداثية» أيضا. إن هذا ـ قريبا من مراكز السلطة المشتركة ـ يعتبر عدم الكفاية الإنسانية وخداع الذات ولعب الأدوار والخلط وإبدال الأفراد في علاقات عابرة، بل حتى التناقض الكامن في التواصل الذي هو في حقيقته لا تواصل، يعتبر هذا كله معطيات عادية وبديهية.

تدعم هذه الافتراضات وتحيط بها صياغات أصبحت شائعة لنظريات مشابهة: الاغتراب السيكولوجي، العلاقة من حيث هي، في جوهرها، أنانية مدمرة، العنف الطبيعي في التنافس، إسقاط الدلالة والمعنى عن التاريخ، روائية كل الأفعال والأحداث، الطابع القسري في اللغات، كل هذه الأشكال التي مازالت تدعي لنفسها مكانة فن الأقلية، أصبحت هي التحولات والتأكيدات للتبادل السلعي العابر للقوميات، وبين الجانبين، في الحقيقة، تطابقات بنائية عديدة. وهي كذلك موضوع للمتاجرة الكبيرة بأشكال مالية مباشرة، عن طريق الوكلاء والوسطاء الثقافيين، وبعضهم، كي يبقى على فضلة من احترام الذات، يتخذون إيماءات تربطهم بالفنانين والمنظرين المعروفين لمرحلة التجديد الأصيل. حتى الأعمال المستقلة والأساسية في هذا الاتجاه سرعان ما يتم إدماجها في ثقافة الأقلية السائدة الآن.

على أن ما هو أكثر أهمية، وما يغير ذات الحدود التي يمكن من خلالها تحليل الموقف هو تحويل كثير من هذه الأبنية العميقة إلى أشكال شعبية مؤثرة في الأفلام والتلفزيون والكتب التي يتم تسويقها بكثافة. ومن الجلي أن الألوان البسيطة من المغامرة والأسرار قد تم تحويلها ويتم تسويقها حديثا في تصوير على درجة عالية من التخصص للجريمة والجاسوسية والمؤامرة والاقتلاع، وذلك للتوسط في نقل الافتراضات العميقة عن العنف المعتاد في التنافس، والخداع، ولعب الأدوار، وفقد الهوية، والعلاقات من حيث هي مؤقتة ومدمرة. إذن، فهذه الأشكال المنحطة من الإحساس القلق بالضعة الإنسانية، والتي صدمت وتحدت ـ ذات يوم ـ الأشكال الثابتة

والمستقرة العاملة على تخريب الناس بالفعل، أصبحت اليوم ثقافة «شعبية» يتم توزيعها على نطاق واسع، والمقصود بها التواؤم مع حدودها الخاصة ومع الدمار الذي لا يمكن تجنبه في العالم معا.

وليست الأسباب في هذا القول المجرد عن «الذوق الشعبي» أو فكرة «الجماهير المبتذلة» التي كانت الشرط الأول للتشاؤم الثقافي. الأسباب الحقيقية أكثر خصوصية وإثارة للاهتمام. فالتجديدات الأصلية في «الحداثة» كانت ـ في ذاتها ـ استجابة للنتائج المعقدة لنظام اجتماعي سائد، فيه كانت الأشكال الإمبريالية السياسية والشراكة الاقتصادية تعمل متزامنة لتدمير الجماعات التقليدية، وتخلق تركزات جديدة للسلطة ورأس المال ـ بالمعنيين الحقيقي والرمزي معا ـ حول مراكز حضرية قليلة. وحين فقد الفنانون المجددون لهذه الفترة علاقاتهم في الجماعات التي غلب عليها القحط والانهيار والضيق، اتجهوا نحو القواعد المادية الجديدة والحريات السلبية لهذه المراكز، حيث كانت ـ وهذه مفارقة ساخرة ـ صور الانحطاط والاقتلاع ذاتها هي مادة لون جديد من الفن وهي وسائله كذلك، يمكن للعاصمة أو الحاضرة ـ ولها وحدها فقط ـ أن تعترف به. والتحليل الاجتماعي الأول لهذه الثقافة المتمركزة حديثا في المدن حدد فقط خصائصها السطحية، وعلى وجه نمطي: «تجاريتها» و«ديمقراطيتها»، وهما خصيصتان مرتبطتان قهرا حسب المنظور التقليدي. على أن وسائل جديدة للتوزيع العالمي ـ كجزء من العمليات الأساسية ذاتها ـ كانت في هذا الوقت قد تم اكتشافها ويجري العمل على تطويرها، في السينما أولا ثم الإذاعة، وتبعت عمليات السيطرة عليها وإنتاجها أشكال المركزية نفسها، التي ستصبح عالمية بعد.

وما تم إسقاطه في النهاية باعتباره «القرية العالمية» التي أدت إليها وسائل الاتصال الحديثة، إنما كان إسقاطا خياليا لمراكز قليلة اختزلت المضمون الإنساني إلى أبسط صوره التي يمكن نقلها على مستوى العالم، بعضها عالمي بالأصالة على أبسط المستويات الفيزيقية، وبعضها الآخر صياغات مبسطة لسمات يمكن تحقيقها والمتاجرة بها. والشحنة الدينامية في التعرف إلى إنسانية مختزلة ومقتلعة تم تحويلها في النهاية إلى «استواء» أو «عادية» عرضت حديثا. وهكذا فإن الشروط ذاتها التي استثارت الفن الحداثي الأصيل في البداية أصبحت هي الشروط التي تعمل باطراد على

تحقيق التجانس حتى لأكثر صورها إثارة للفزع، وعلى تخفيف أشكالها العميقة حتى تصبح متاحة لتوزيعها على نطاق العالم باعتبارها ثقافة «شعبية».

ولا يكاد وجها هذه «الحداثية» يتعرَّف أحدهما الآخر حتى مرحلة متأخرة جدا. هذه العلاقة العسيرة بينهما فسرت خطأ بأنها نوع من أنواع الإزاحة. فمن ناحية، كان ما يتم رؤيته هو فن الأقلية النشط في زمن الاختزال والاقتلاع، ومن الناحية الأخرى ثقافة «الجماهير» وقد تمت تقنيتها. ومن ثم سرى الاعتقاد بأن ثقافة الجماهير التي تمت تقنيتها إنما هي معادية لفن الأقلية الحداثي، والحقيقة أن كلا منهما كانت نتاج قوى التحول الأكثر عمقا في مجمل النظام الاجتماعي. إنما هنا بالضبط تم التحالف غير المقدس بين تبسيطات الحتمية التكنولوجية والتشاؤم الثقافي. وساد النظر الخاطئ بأن التكنولوجيا لابد أن تحمل بالضرورة هذا النوع من المضمون، على حين أن فن الأقلية ـ على مستوى الفعل ورد الفعل ـ كان يائسا من ذاته ومن عالم تكنولوجي غريب معا.

إن سيادة مراكز قليلة في الإنتاج «العالمي»، والسيطرة المتزامنة للحياة الفنية والثقافية في مراكز حضرية قليلة، أصبح ينظر إليهما اليوم باعتبارهما مرتبطين على نحو متأصل. وذروة الادعاءات التي تخفي هذا الموقف تتمثل في القبول على نطاق واسع لقضية «القرية العالمية». وما كان معنيا هو تطور حقيقي في التوزيع العالمي، وفرص غير مسبوقة لتبادل ثقافي أصيل ومنوع، لكن ما تم إيلاجه أيديولوجيا كان نموذجا لثقافة متجانسة مستمدة، عن وعي، من مركزين أو ثلاثة: الشركات صاحبة الاحتكار، ونخبة المثقفين في الحواضر. الأول يعمل على إشاعة هذا التجانس بالممارسة، والثاني يقوم بالتنظير له. وكل يجد أسسه الزائفة في التكنولوجيات التي «غيرت العالم وفتحته وجمعته بعضه إلى بعض...»، ولكن لا شيء في التكنولوجيات ذاتها يؤدي إلى هذه النظرية أو هذه الممارسة، فالقوى الحقيقية التي أنتجتهما معا، لا في الثقافة وحدها، بل في المجالات الأوسع، في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إنما ترجع إلى سيطرة النظام الرأسمالي في مرحلته العابرة للقوميات. لكن هذا عدو لا تمكن تسميته، لأن أمواله هي التي تؤخذ.

قال مسؤول كبير في هيئة الإذاعة البريطانية حديثا: لو كان لدينا كابل تلفزيوني على النحو المقترح الآن، لما استطعنا، على الإطلاق، تقديم أعمال مثل «العودة لزيارة برايدز هيد Brideshead Revisited» و«أهل سمايلي Smiley´s Peoplea°»، كان يحتكم إلى أمثلة لا يمكن الجدل حول امتيازها. وليس ثمة نموذجان يصمدان للريبرتوار، لكن هذين يقطعان شوطا طويلا: الأول إعادة بناء يتسم بالحنين إلى الماضي لشيء مدمر ومنحط بالمعنى الحرفي لكنه لايزال مأسوفا عليه، والثاني تأكيد مشؤوم لخيانات داخلية عميقة من خلال قانون غامض، لكنه عنيف «ولا يمكن تجنبه» من الوجهة السياسية، وفي تقديم سابق، ومن خلال «سمايلي» يتبين الدنس الداخلي للتجسس، والصوت النقي لصبي من جوقة المرتلين يغني ترنيمة تصحبها صورة وقور لذرى الأحلام القديمة. هنا يتم العناق بين إنتاج الشركات الكبرى وفن الأقلية الرسمي. في صورة أشكال التقوى القديمة المزاحة، والصياغات التي تمت مواءمتها وترويضها للحرب، والحرب الباردة، والاستغلال، وعجرفة الثروة. هل تكمن في الكابل التلفزيوني معجزة القدرة على تخليصنا من هذا كله؟

إطلاقا، فليست هذه هي الطريقة التي تحدث بها الأمور، ولكن يبدو أننا لن نستطيع التفكير فيها أبدا قبل أن نعرف ما هو حقيقي بالنسبة لنا، متميزا عن أي موقف راهن يتم إضفاء الصبغة المثالية عليه. إن ما لدينا الآن ـ أساسا ـ هو قطاع ضخم من الفن الذي ترعاه الرأسمالية، يعرض بتلك الطرق الصقيلة المعتادة من خلال الجريمة والاحتيال والتآمر والخيانة والانحطاط المموه للجنس. والملاحظات الفاضلة حول تناقص القدرة على السمع يتم اللعب بها على حوافها المختلفة، وثمة حيوية خاصة في التنكر والمحاكاة الساخرة ومعارضة آثار السابقين. وهذا القطاع تدعمه معادلات ثقافية خفيفة من الأفكار السائدة: «الاغتراب» هو تنافس عنيف وشهية غير شخصية، و«الاقتلاع» هو قسر وعجز إنساني، وثمة قطاعات داخل القطاع، ولكن بالنسبة لكل من يقف خارجها فإن الاتساق الأساسي بينها جميعا واضح تماما. ووراءها، برغم ذلك، بين كثيرين يقال عنهم عادة إنهم في انعزال كامل، شخصيات أخرى من الفنانين والمثقفين ذوي الاستقلال في مختلف أنواع العمل. ومشاكلهم المباشرة تتمثل في الاحتكارات التي

تعمل على تهميشهم أو استبعادهم، لكن الكثيرين منهم يمكن أن ينزلقوا إلى المواقف الأيديولوجية الجاهزة: «ثقافة الجماهير» والعالم الذي تمت تقنيته. فضلا عن أنه، داخل الثقافة التقليدية الجامدة، فمن «المعروف» من المراحل السابقة، ماذا يفعل الفنانون المستقلون وكيف يفكر المثقفون المستقلون. وكثيرون من هؤلاء الوكلاء، الذين يزخرفون أشكال الاندماج القائمة تلك، هم بالفعل منهمكون في أعمالهم، ويسمح لهم بالاحتفاظ بأماكنهم داخل الثقافة الرسمية. أما الأكثر استقلالا، والذين عادة ما يقولون ويفعلون أشياء مختلفة كل الاختلاف، فإنهم يصبحون في موقف الذين لا يكاد يعرف بهم أحد على الإطلاق، حتى بعضهم البعض. إذن يسود التشاؤم حتى لو كان النشاط حقيقيا بالفعل. ويؤدي اعتدال العزلة الحقيقية إلى تعتيم الفرح والحيوية في ممارسة التجديد المستقل لكنه لا يؤدي أبدا إلى قمعها.

ومن المعتاد القول إن هذه الطاقات المجددة لا يمكن أن تتحقق تحققا كاملا إلا إذا ارتبطت بجماعات أصيلة، وقد يكون هذا صحيحا، لكنه في طرحه العادي يصبح غائما، فشروط الممارسة المتاحة هي التي تحدد.

وثمة مجالان من الثقافة «الشعبية» يمكن النظر إليهما باعتبارهما على قدر من الاستقلال النسبي عن القطاع الرأسمالي السائد. الأول تمتد جذوره ـ عن عمد ـ في التاريخ الشعبي والعمل الشعبي، وقد بزغ بقوة في بريطانيا في بعض أعمال التلفزيون والمسرح، وفي بعض الروايات ميّزها أن ثقافة الحاضرة اعتبرتها ذات طابع «إقليمي»، وفي بعض الأشكال المبتكرة للتاريخ الشفاهي في الفيديو والفيلم. وفي بلاد أخرى، ثمة حيوية في النشاط الثقافي على مدى يمتد من الأشكال الجديدة للمعارضة في المسرح والتلفزيون، إلى منوعات عروض الشوارع وفنون الجماعة، إلى الفن الشعبي الثوري في إطار النضال السياسي. حتى في أقدم الثقافات وأكثرها رسوخا، تتشكل ملامح ثقافة راديكالية بديلة، وتتكرر، خلال هذه السنوات الخمسين الأخيرة، ولها سابقات عديدة. إنها لم تصبح، بعد، على قوة تمكنها من أن تصبح عامة، وهناك مبالغة في تقدير هذا الضعف الفعلي، يأتي من خارجها، لكن بعضه يأتي أيضا من داخلها، فتوصف بأنها «محض سياسية» و«سياسية أساسا». لكن ممارساتها وصورها المهمة هي أكثر عمقا من أي

شيء تنصرف إليه عادة كلمة «السياسة». إنها أكثر عمومية، وأكثر تعبيرا عن البدائل والتحديات الإنسانية، مما تحمله وتثيره الأشكال الفعلية القائمة الآن.

على أن هناك مشاكل التداخل، في بعض جوانب هذا التوجه، مع الثقافة السائدة ذاتها. وبعض أعمال هذا النوع قد تم بالفعل إدماجها، اعتمادا على أكثر عناصرها ضعفا: الحنين الراديكالي للماضي الذي يؤدي إلى التقبل المألوف للضياع وإقراره، أو الخشونة والغلظة داخل الفقر المفروض، الذي يؤدي إلى إقرار العامية وعروض الماتينيه داخل مسارح البورجوازية التي تستمتع دائما بالفرجة على «الحياة المنحطة». وهناك أيضا ممارسة راديكالية زائفة، وفيها ترتبط البنية السالبة للفن بعد الحداثي بثورة اسمية أو راديكالية متحررة، وكل ما تفعله هذه الممارسة في النهاية لا يعدو تخريبها، وتحويلها إلى صور الخلط التي سادت الذاتية البورجوازية المتأخرة، لذا لا يبدو مدهشا أن يبدأ أكثر فناني البديل قوة ـ وقد شهدوا هذا كله ـ مسيرة طويلة لإقامة مؤسسات بديلة، هذه المؤسسات يجب أن تقام من مصادر استمرار الحياة والجمعيات الملائمة القائمة بالإمكان.

ثانيا: ثمة مجال أكثر مرونة، ومن لون مختلف كل الاختلاف من الثقافة الشعبية، كثير منه قد تم تسويقه، ولكن بقي الكثير منه لم تنشئه قوى السوق. هذا المجال يعارض ـ على خط مستقيم ـ «الحداثة» المندمجة. إنها البساطة، من كل نوع، التي تتغذى على نحو مختلف كل الاختلاف، هي موجودة في التشكك الشعبي الأصيل في بعض ممثلي الكوميديا، الذي يحتفظ للقابلية الإنسانية للخطأ بمستوياتها في الحياة اليومية. ومن ثم تبقى قابلة للإصلاح، وهي موجودة في الحيوية القوية لبعض ألوان الموسيقى الشعبية، ودائما ما تصل إليها قوى السوق، وغالبا ما تقبض عليها وتروضها، لكنها تعيد وتعيد تجديد دوافعها في أشكال جديدة وقوية، وهي موجودة أيضا (على عكس كثير من مفهوماتنا المسبقة) في بعض أنواع الدراما والقصص الشعبية «المنزلية»، في تلك التي تتوجه نحو التجسيد العاطفي لحيوات ومواقف كل يوم، وهذه في الغالب لا تكاد تتجاوز مستوى النميمة الهادئة، لكنها نميمة تحمل استمرارا جوهريا لاهتمامات عصية على القمع في حيوات الآخرين المتباينة، وهي من ثم تتجاوز تلك الأشكال المختزلة

والمشوهة التي يقدمها التجسيد الحداثي وما بعد الحداثي. إنما في هذا المجال بالغ العمومية من النكات والقيل والقال، والغناء والرقص في الحياة اليومية، في الاهتمام بالملبس للمناسبات، في الانبثاقات المسرفة في الألوان، في هذا كله يمكن لثقافة شعبية أن تبقى بوضوح. إن طاقاتها المباشرة وقدرتها على الإمتاع مازالت فعالة ولا سبيل إلى قمعها، حتى بعد أن أدمجت كبرامج منوعات، أو تم تمثيلها دون كلمات في الإعلانات التجارية، أو تم اقتيادها داخل أيديولوجيات متوائمة. وهي كلها لا يمكن قمعها لأن في عمومية دوافعها وفي ارتباطاتها العنيدة بالتنوع الإنساني والتجدد الإنساني، ما يبقيها على قيد الحياة تحت أي ضغوط، وفي أي أشكال، تماما كما تبقى الحياة ذاتها مستمرة، وكما يبقى أناس كثيرون حقيقيون برغم أنهم ليسوا من الأغلبيات صاحبة الارتباطات، أحياء، يتطلعون نحو الحياة فيما وراء الطرائق الروتينية التي تسعى إلى السيطرة عليهم والانتقاص منهم.

ولحظة أي تكنولوجيا جديدة هي لحظة اختيار. وفي ظل الشروط الاجتماعية الاقتصادية القائمة، فإن النظم الجديدة سيتم تركيبها من حيث هي أشكال للتوزيع دون تفكير جاد في أشكال الإنتاج التي تتسق معها. فكابل تلفزيوني جديد، أو كابل مرتبط بقمر صناعي، سيقوم بالاعتماد - إلى حد كبير - على مخزون وسائل الترفيه القديمة إلى جانب بعض الخدمات الرخيصة. ونظم المعلومات الجديدة ستبقى خاضعة لرقابة مؤسسات التمويل: المتسوقين عن طريق البريد ووكالات السفر والمعلنين بوجه عام. هذه الأنواع من المحتوى، والتي يمكن التنبؤ بها عن طريق خطوط القوة في النظام «الاقتصادي»، سينظر إليها من حيث هي المضمون الكلي أو الضروري للتسلية والمعلومات ذات الطابع الإلكتروني المتقدم، وعلى نحو أكثر جدية فهي التي ستقوم بتحديد التسلية والمعلومات، وستقوم بتشكيل توقعات عملية لتحقيق الذات.

على أن هناك استخدامات بديلة جاهزة ومتاحة. إن نظم التلفزيون الجديدة المعتمدة على الكابل، والكابل المرتبط بالقمر الصناعي، والنظم الجديدة لنقل النصوص ونقل الإشارات عن طريق الكابل، كلها يمكن تطويرها تطويرا شاملا من خلال الملكية العامة، لا من خلال احتكار قديم أو جديد،

بل عن طريق نظم نقل عامة، يمكن أن تكون متاحة، بالترخيص أو التعاقد، لنطاق واسع من الهيئات المنتجة والمقدمة.

بالنسبة للتلفزيون يمكن أن تكون هناك، على الأقل، أربعة أنواع جديدة من خدمة الإرسال: أولا: شبكة بديلة للفيلم والفيديو يستخدمها مختلف المنتجين المستقلين. ثانيا: شبكة للتبادل تستخدم فيما بين شركات التلفزيون القائمة والمنتجين المستقلين من مختلف البلاد. ثالثا: شبكة للمكتبة أو قائمة ارتجاعية، يخدمها كتالوج إليكتروني من المادة التي تملكها وتخزنها الآن شركات الإنتاج في مدى واسع. رابعا: شبكة للأرشيف والمراجع تعتمد على المادة المخزونة اليوم بمختلف الأشكال في دور الوثائق العامة.

المراحل الثلاث الأولى من هذه الشبكات يمكن أن تموّل تمويلا طيبا - في خطواتها الباكرة - عن طريق نظم «ادفع وأنت تشاهد»، فبهذه الطريقة فقط، يعود العائد مباشرة للمنتجين. والخدمة التي تقدمها المكتبة العامة الحرة في بريطانيا، وبينها وبين عمل هذه الشبكات أكثر من وجه شبه، غير مرضية بهذا الصدد على التحديد. فهي توزع - على نحو يستحق الإعجاب - كل أنواع الكتب، دون مقابل لحد الاستعارة، لكنها تفشل - حتى بعد التقديم المتأخر لقانون حق الاستعارة - في أن تحقق عائدات مناسبة لمؤلفي هذه الكتب. وسيكون وجود نظام إنتاج شامل ومجاني ومدعوم ماليا أمرا آخر مختلفا، لكن المدمر هو أن تأخذ أحد الجانبين دون الآخر. وهناك الكثير الذي يمكن أن يقال من خبرة الإنتاج الاشتراكي المركزي للثقافة، نظرا للاستقلال النسبي للأفراد وجماعات صغار المنتجين. فهذه يمكن أن تكون في علاقات مباشرة أكثر مع الجمهور، أكثر مما يمكن تحقيقه سواء عن طريق نظام التأجير للرأسماليين وشركات الإنتاج الكبرى، أو عن طريق نظام يفترض أنه «عام»، ببيروقراطيته التي تتدخل في مراقبة البرامج.

ولا شيء - في كلا الاتجاهين - تحتمه التكنولوجيا، ولكن ثمة سمة مهمة تميز هذه النظم الجديدة، هي أنها تتيح فرصا لعلاقات ثقافية جديدة لم تكن تتيحها النظم القديمة. إذن فتعدد القنوات يجعل من منظمي البرنامج ومراقبي القنوات النادرة أمرا غير ضروري، والأمر بالمثل، فالمدى الواسع للقنوات يتيح للمشاهد أن ينتقي ما يراه وفي الوقت الذي يحدده، وهي فرصة لقيت ترحيبا في استخدام تسجيلات الفيديو، برغم أن فرضها على

نظم إنتاج وتوزيع لا تتغير سرعان ما جعلها شيئا طفيليا. وعلى نحو أكثر عمومية، فإن ألعاب الأرقام ذات الإنتاج المتقدم يمكن أن تتحول، فالمشاهدون «الذين لا أهمية لهم» أو «الذين لا يمكن زيادتهم» بالنسبة لإنتاج الشبكة المركزية يمكن استخدامهم تماما في نظم الإتاحة الدائمة والتبادل الدائم، فيما يتجاوز حدود التنافس المحدود من جانب مشاهدة شبكة الذروة وما يرتبط بها من إعلان.

هذه أمثلة للطرق الكثيرة التي يمكن بها استخدام التقنيات الجديدة استخداما مختلفا كل الاختلاف، لو بدأنا من مواقف اجتماعية وثقافية مختلفة من الأساس. وستزيد أهمية قيمة هذه التقنيات ذاتها وفوق هذا المنظور البديل، كوسائل لتحقيق تقسيم منوع وعادل، بدل هذا التقسيم القائم على الانتقاء بهدف تحقيق الربح. إذن فتطوير تلفزيون الكابل، في ظل النظام السائد اليوم، سوف يستبعد - بطريقة منتظمة. ناس الريف والمدن والمناطق الأشد فقرا، غير أنه ليس إلا واحدا من تقنيات عدة متاحة، لو تم المزج السليم بينها لأتاحت تقسيما عاما وعادلا: نظم نقل الإشارات التليفونية وأجهزة استقبال الأقمار المنزلية ووسائل التمويل الجمعية.

ويجب ألا يقتصر المنظور الجديد على إعادة الإنتاج - بوسائل مختلفة - للخدمات الموجودة. فالإنتاج الثقافي لألوان جديدة يجب أن يعتمد - على نحو إيجابي - على التسهيلات التي تقدمها ورش عمل جديدة ومتخصصة للمنتجين البدائل العاملين بالفعل أو المنتظرين على حواف النظم المركزية القائمة، وقيمة هذا العمل المستقل هي بالفعل مثيرة للإعجاب، وثمة أيضا بعض التحولات الواضحة في المضمون والعلاقات الرسمية. ويصدق الشيء نفسه على نظم المعلومات الجديدة، فالنظم القديمة في استدعاء الخدمة الطبية والقياس والإنذار بالخطر يمكن تعميمها خلال عقد واحد، هذه ستكون الحالة بوجه خاص لو نُظر إليها من البداية باعتبار أنها احتياطي اجتماعي، لا مجرد إضافات لنظام تجاري. وإذا أدخلت نظم تحويل ذات كفاءة في الكابلات الجديدة، فسيكون ثمة مكان للنمو إلى ما وراء نظم التفاعل البسيط التي توفرها الإدارة الروتينية والتعامل بالنقود، وطلب البضائع، وتذاكر السفر، وسوى ذلك من التسهيلات، يمكن تعميم هذا كله خلال العقد التالي. ومن المهم بالفعل الحركة لتجاوز هذه المفهومات المحدودة

«للمعلومة» التي تمولها الآن المصالح الموجودة بالفعل في التمويل والسفر والتسويق الكبير، ويدعمها مدى واهن نسبيا من المصالح «العامة»، فهي على المستوى الثقافي ستكون مثلما كانت عليه مرحلة «الوجبة الشهية Tit Bits» في الصحافة، وكما بدأ يحدث الآن بالفعل، فإن دوائر المعارف وكتالوجات المكتبات يتم إدخالها إلى قواعد المعلومات، من أجل توسيع نطاق نظام البحث العام والاستفادة من المراجع. كما أن هناك أيضا كما كبيرا من المعلومات المختزنة، ليست متاحة الآن لأيدي العموم، حول القيمة الحقيقية والنسبية لمختلف البضائع والخدمات، وهذا هو نظام المعلومات العام الذي سيحل تدريجا محل الإعلان.

وثمة مدى أبعد وراء هذا. فما يسمى اليوم بالاستخدامات «المتفاعلة» هي في معظمها شديدة التفاوت، كما بين المزود والمستخدم، فبعض قواعد البيانات المنتقاة تقدم اختبارات بسيطة ومحددة وعند الطرف المجرد من الامتيازات، فكل ما بقي لنا كي نفعله هو أن نضغط على هذا الزر أو ذلك، تماما كما في مراكز الاقتراع في الانتخابات: نضغط على أزرار أو نضع صلبانا. أما التفاعل الحقيقي فمختلف كل الاختلاف، ويمكن أن نصوره في حالة استخدام هذه التقنيات لتسجيل الآراء الاجتماعية والسياسية. فمن اليسير أن تنقل الأسئلة المعدة في استفتاء المقابلة إلى هذه التقنيات، وأن تجعل لها أزرار يمكن الضغط عليها، إن هذا مجرد شكل السوق الانتخابي، الذي يجب التمييز بينه وبين أي مشاركة ديمقراطية نشطة.

والنقطة الحاسمة هي في العلاقة بين الرأي والمعلومة. وقد أوضحت الدراسات الحديثة (هميلويت وآخرون Himmelweit et al. «كيف يقرر الناخبون؟» 1981) أن هناك اختلافات في النوع، لا في الدرجة فقط، في المدى الذي ندعوه، والذي تسجله القوائم ببساطة: «الرأي». فبعض الآراء تستند إلى أسس عميقة، بمعلومات كاملة أو من دونها، لكن هناك آراء أخرى، مهما كانت درجة الثقة التي يتم بها التعبير عنها في هذه اللحظة، إلا أنها - نسبيا - ضحلة وسريعة الزوال، ومن السهل أن تتأثر بمجرى الظروف أو السياقات الجارية. وهذا واحد من الأسس العديدة للتمييز بين ديمقراطية المشاركة والنظام التمثيلي أو ما يبدو أنه كذلك. إن التجميع دون تقويم خاص، الذي يجري الآن من خلال الاستفتاء وفي النظم الانتخابية،

إنما يسطح هذه الاختلافات الحقيقية، ويثبت مدى الاختيارات، ثم تصبح في ذاتها أشكالا مقنعة ظاهرها المعلومات، إنها لا تشير فقط إلى «الرأي العام» لكنها، على مستويات معينة، تقوم بصنعه.

واليوم أصبحت هناك إجراءات أكثر كفاءة وأكثر احتراما ممكنة، من الناحية التقنية على الأقل، فطريقة استطلاع الرأي عن طريق المقابلة أو عن طريق الأزرار تضع برامج أسئلتها بافتراض وجود تنافس على إجابتها داخل الحدود المختارة. وهذا شكل من أشكال تسطيح التعامل مع سوق تجاري أو انتخابي، وفي شكل ديمقراطي بديل فقط أوضحت الدراسات التمهيدية أن مراحل السؤال والبحث والمعلومة يمكن أن تترابط على نحو تقدمي. إذن، إشارة أولية واسعة للرأي يمكن أن تقود إلى مواجهة حجج وأدلة معاكسة، عند أي نقطة من المدى الفعلي لوجهات النظر، ويمكن بالتالي تنقيح الأسئلة أو إعادة صياغتها، أو طرح قضايا بديلة، في عملية تفاعل أصيلة للتعلم والتبادل. والآراء التي تنبثق من مثل هذه العمليات ـ وهي، وهذه نقطة مهمة جدا قابلة للإعادة والتغيير بغير نهاية ـ سيكون لها أساس حقيقي في العلاقات الاجتماعية النشطة. والحقيقة أن هذه وسائل تقنية كي نحقق، داخل مجتمع معقد، بعض عمليات تشكيل الرأي في جماعات صغيرة نشطة وعادلة، وفيها نشأت المعتقدات الصلبة وأنماط المناقشة الديمقراطية المباشرة واتخاذ القرار، لكنها ضاعت في المجتمعات الكبيرة.

مرة ثانية: إن إحدى الفوائد الكبرى للتقنيات الجديدة يمكن أن تكون في التحسن الدال للإمكانات العملية في كل نوع من أنواع التجمع الطوعي، إنها نسيج المجتمع المدني المتميز عن كل من السوق والدولة، واليوم، برغم أن الخطوط السائدة للتواصل والتنظيم ممولة تمويلا مركزيا قويا وتحت السيطرة، إلا أن ملايين الناس ـ على نحو مستمر، وعصي على القمع ـ يقيمون تنظيماتهم الخاصة، إما لتحقيق أهداف يتم تجاهلها أو إهمالها من جانب الأشكال القائمة، أو لكسب الدعم والنفوذ على نحو إيجابي. وهم ـ نموذجيا ـ يعملون الآن في ظل صعوبات جادة من حيث المصادر، وخاصة من حيث البعد. وقد تجد تجمعا يضم مائة ألف عضو، لكنك لن تجد بينهم سوى مائة فقط، بل ربما لا يتجاوز العدد واحدا أو اثنين، ممن يشغلون

مواقع مؤثرة. والمشكلات المترتبة على هذا الحال تتم مواجهتها بإخلاص فيما يتعلق بالانتقال وتوفير الميزانيات، ولكن لأغراض كثيرة فإن تقنيات التفاعل الجديدة يمكن أن تحولهم بإمدادهم على نحو منتظم بتسهيلات تتيح التشاور واتخاذ القرارات وهم في بيوتهم أو أماكن عملهم أو تجمعهم. وفي كثير من المنظمات الرسمية مثل الأحزاب والنقابات، فإن مثل هذه التسهيلات تقدم عونا عظيما في تحسين الاتصال الديمقراطي واتخاذ القرارات. ولكن لا بد من تدعيم كبير لكل نوع من أنواع التجمع الطوعي وغير الرسمي، من تلك التي تعمل لتحقيق مصالح خاصة، إلى فعل الخير، إلى الجماعات الثقافية والسياسية البديلة والمعارضة. وسيؤدي هذا، في الممارسة، إلى تحقيق كل القوى الاجتماعية والثقافية في المجتمع المدني، في مواجهة تطويعهم وتهميشهم من جانب الشركات الكبرى والدولة.

وهذه الاستخدامات تتصل أيضا بإمكانات أشمل في الأشكال الجديدة من التعاون والتشاور في العمل، ففي بعض العمليات يمكنها أن تحل - بكفاءة - محل ما يحدث اليوم من إرهاق وتكلفة في نقل الناس - حرفيا - كل يوم إلى أماكن العمل المركزية ، يمرون ويعاودون المرور أحدهما بالآخر عبر الطرق والسكك. ومن وجهة النظر الإيكولوجية، أو علاقة الإنسان بالبيئة، فإن هذا الأمر سيصبح مرغوبا فيه، وربما حتميا، قبل نهاية القرن بالنسبة لعديد من أنواع الأعمال والخدمات. فأشكاله المرنة، مع مزيد من تطبيق التقنيات، ستجعله منسجما تمام الانسجام مع علاقات العمل الجديدة في الهيئة التي تعتمد على الإدارة الذاتية، وسيكون أحد الأشكال الرئيسة لاقتصاد أصيل يقوم على الجماعية، حيث ستكون العلاقات المباشرة في أماكن المؤسسات والجماعات ممتدة بكفاءة إلى منظمات أوسع وأكثر تنوعا على مساحات أكثر ضخامة واتساعا.

وفي التعليم أيضا ثمة إمكانات جديدة مهمة، أشار إليها نجاح «الجامعة المفتوحة» فيمكن أن يقوم مجال جديد لنظم التعليم الرسمية يمكن للناس أن يستخدموها في الوقت الذي يشاؤون وبالسرعة التي تناسبهم. وسيكون هذا مهما بشكل خاص في فترة تنشأ فيها حاجات جديدة إلى تعليم ميسور بصفة دائمة، على أن ما يحدث اليوم في المؤسسات الموجودة هو ضغط دائم من جانب الاقتصاد الرأسمالي المتأخر وحكوماته لإنقاص التعليم،

على المستوى المطلق ومن حيث النوع معا، فيتم على نحو مستمر استبعاد التعليم الذي يقدم شيئا أكثر من الاستعداد لشغل وظيفة مدنية معدة سلفا. وكلمة الاعتذار التي تقدم عن هذا الإنقاص والاستبعاد هي «الأكاديمية» التي تستخدم الآن لوصف أكثر أنواع التعليم تنظيما وقوة من أجل إبعادها والاستخفاف بها. ومعادلة «الطفل الأكاديمي» تستخدم على نحو مماثل لتخصيص التعليم المدعوم ووجود عذر لاستبعاد الكثير منه. على أن هذا يستغل فقط، سمات حقيقية خاصة في أكاديميات مغلقة نسبيا ونائية، داخل إطار ثقافة غير عادلة وذات امتيازات. وهناك الكثير الذي يمكن عمله لتوسيع وتغيير المؤسسات القائمة، بالتطوير الجاد للمبدأ الشامل، ومده إلى ما وراء سن المغادرة غير الكافي الموجود اليوم، لكن استخدام التقنيات الجديدة يمكن أن يضيف التنوع والإمكانية الدائمة لأكثر المؤسسات شمولا، وفوق كل شيء جعلها توجه نظرها إلى الخارج، وتقدم أفضل معارفها ومهاراتها لمجتمع أوسع وأكثر فاعلية.

هذه بعض الاتجاهات العامة التي يمكن أن نختار من بينها لتطوير التقنيات الجديدة، عن طريق اختيار نوع مختلف من الاقتصاد والمجتمع. وهي معا تتيح إمكان قيام ألوان جديدة من العلاقات الاجتماعية والثقافية الفعالة فيما سيصبح، على أي حال، عالما من التكنولوجيا المعقدة على نحو استثنائي. وتنهمك المصالح الوقحة والمنحطة اليوم في السعي للاستيلاء عليها وتوجيهها. وهذا عدوان وحشي بما يكفي، لكنها لن تصبح كذلك - على أعتاب هذه الإمكانات الجديدة - إلا بالاستسلام للمعادلات القديمة الخاصة بالحتمية التكنولوجية والتشاؤم الثقافي، من جانب أولئك الناس الذين يحملون مسؤولية الإعلام والاقتراح والعمل على تحقيق هذه الإمكانات. ذلك أن هذه الاستخدامات، في إطار عمليات التغير الأكثر شمولا، هي من الوسائل التي لا غنى عنها من أجل ديمقراطية راديكالية جديدة واشتراكية جديدة، في مجتمعات عدة معقدة، وهي أيضا بين الحركات الأصيلة الحديثة لتجاوز الطريق الطويل والمرير والمسدود «للحداثة» التي كانت يوما قوة تحرر.

٩ السياسات والطرائق حالة مجلس الفنون

أحد الأوهام الشائعة في الحياة العامة الإنجليزية هو الاعتقاد بأن الإنسان الذي في الوسط هو دائما على صواب. وبالتالي، إذا كان مجلس الفنون يلقى الهجوم من اليمين واليسار كليهما، جاز الاستنتاج - عن خطأ - بأن سياساته أميل لأن تكون صائبة في خطوطها العامة. فإذا كان اليمين يزعم أن المجلس يبدد المال في الإنفاق على «فن» منحرف، بذيء أو تافه، واليسار يزعم أن المجلس نخبوي، غير ديمقراطي وغير مسؤول. يبدو من الطبيعي - بتأثير هذا الوهم - أن يلتمس المرء الراحة، بأن ينظر إلى ما تحت قدميه ويرى أرض الفضيلة التي تقع دائما في الوسط. على أنه يجب أن يكون واضحا أنه ليست هناك أرض وسطى بين هذه الشكاوى والمزاعم الصادرة عن جانبين يختلفان اختلافا جذريا، كما أن الحياة العامة الإنجليزية مضللة بتشبيه البندول الذي يتأرجح إلى اليسار وإلى اليمين لكنه يعود دائما إلى الوسط، وربما كان علينا أن نتذكر أن البندول لو بقي في الوسط الميت لتوقفت الساعة عن العمل.

وفكرة أرض الوسط الفاضلة، وقد ثبت أنها فاضلة لأنها تلقى الهجوم من الاتجاهات المتعارضة، إنما تخفي افتراضا مهما: أن ما يلقى الهجوم هو في ذاته بسيط ومتماسك. وإلا، فلا شيء آخر يمكن إثباته، ما دام متغير من المتغيرات يلقى الهجوم من موقف معين، ومتغير مختلف كل الاختلاف يلقى الهجوم من موقف آخر. وحين أنظر إلى مجلس الفنون ألقى هذه الحالة: أشكالا من عدم الاتساق عميق الجذور، ومتغيرات لا تنسجم معا، والحقيقة أن فيه، على كل كفاءته الملحوظة في تسيير العمل اليومي، عدم تماسك جذريا. إننا لا نتعامل مع أرض وسطى جرى تعريفها على نحو سلبي، بل مع سلاسل كاملة مع التناقضات، هي ذاتها نتاج انحرافات كثيرة، ومقاصد وضغوط متباينة.

ومجلس الفنون، تاريخيا، هيئة تُنسب إلى كينيس (Keynes)، وهذا في ذاته يقدم شيئا من التفسير لمشاكله الراهنة. لكن ما هو شائق في الحقيقة هو أنه شأن كثير من المؤسسات والسياسات الأخرى التي كان لكينيس فضل كبير في إرشادها، يحمل من البداية كثيرا من صور عدم اليقين والاختلاط من حيث التعريف والمقاصد جميعا. وهذه لها دلالتها سواء في ذاتها أو في استمرارها تخلط الآثار بالسياسات الكبرى. وسأستعيد شيئا من التاريخ باختصار لأننا ما زلنا نعيش تحت وطأة تناقضاته.

لقد نظر كينيس لأبعد مما نظر معظم معاصريه، وكان له إنسانية أرحب. ولكي نتعرف على هذا التميز علينا فقط أن نلقي نظرة على الاجتماع التأسيسي «لمجلس رعاية الموسيقى والفنون The Council for the Encouragement of Music and Arts (EMA). وهو السلف المباشر لمجلس الفنون، قبل أن يأتي إليه كينيس: رئيس لجنة التعليم دي لا وار (de la Warr) حين سئل عن المال:

كان متحمسا، كانت له نظرات فينيسية إلى عرض لورد مايور (Lord Mayor) بعد الحرب على ضفة التيمس، وفيه قادت لجنة التعليم الفنون من «هوايتهوول» إلى «جرينتش» في زوارق فخمة وجندولات بهية رائعة وأوركسترات، ومغنون يغنون قصائد غزلية، شكسبير من «الأولد فيك» والباليه من «ساندلر ويلز» ولوحات الكانفاه من الأكاديمية الملكية ورقصات الفنون الشعبية في نضارة القرية. في الحقيقة كانت إنجلترا المرحة[1].

يبدو من الإنصاف القول بأن هذا أقصى ما كانت تستطيع الطبقة الحاكمة الإنجليزية أن تبلغه لحسابها. وربما حتى ليس إلى هذا المدى ما دام الراقصون قد حاولوا أن يناوروا فوق الزوارق، أو الممثلون يتصايحون أو اللوحات تتألق من الجندولات. على أن هذا التخصيص البسيط للفنون لتقديم استعراض للدولة ما يزال هو المنظور السائد. من عرض لورد مايور إلى زفاف ملكي، يتم انتقاء ألوان الفنون واستخدامها لزخرفة وتجميل ما أسماه باجهوت (Bagehot) بحق الجهاز المسرحي للدولة. وما أبعد كينيس عن هذا كله. لكننا لو ألقينا نظرة للوراء فإننا نستطيع أن نميز أربعة تعريفات مختلفة لما يمكن أن تقوم به مؤسسة من نوع جديد:

الأول وهو المعروف أكثر من سواه، يتمثل في فكرة رعاية الدولة للفنون الجميلة، أو كما قال كينيس في حديث إذاعي في 1945:

أظن أننا لم نتيقن بعد من أن شيئا مهما قد حدث. لقد بدأت رعاية الدول للفنون تتسلل. وقد حدث هذا بطريقة إنجليزية تماما، غير رسمية ودون تباه، نصف دعم لو شئتم. ثمة هيئة شبه مستقلة، تم إمدادها بميزانية متواضعة من أجل أن تحفز وتريح وتدعم أي جمعيات أو هيئات تجمعت على أسس من مبادرات خاصة أو محلية، ذات أهداف جادة ومنظور من المعقول أن يصيب النجاح في أن يقدم للجمهور الاستمتاع بفنون الدراما والموسيقى والرسم[2].

الثاني، وهو أقل حظا من المعرفة على أي حال، واسترجاعه اليوم يبدو مثل نزوة طائشة، وأثره كمن يتكلف الضخ دون أن يخرج بشيء، ذلك أن كينيس كان يعتقد أن الفنون الجميلة على المستوى البعيد قادرة على أن تدعم نفسها، على نحو ما يذكر هارود (Harrod) الذي كتب سيرته: «وكانت الصورة المثالية عنده لمجلس رعاية الموسيقى والفنون هي أنه في مرحلته الأخيرة، التي لم يشك في أنه سيبلغها بعد زمن طويل، لن يكون مطالبا بوجوه إنفاق سوى تكاليف الإدارة...»[3].

الثالث، هو أن كينيس تميز بأنه رأى في تلك المبادرات نوعا من التدخل لتعديل اقتصاد السوق، أو ربما على نحو أكثر دقة تدخلا لإخراج الفنون خارج دائرة اقتصاد السوق، على نحو ما صاغ المسألة في 1936:

إن الاستغلال والتدمير العارض للمنحة الإلهية الخاصة بالتسرية العامة

عن طريق تدنيسها بأهداف الكسب المالي، لهي من أسوأ جرائم الرأسمالية الراهنة. ومن الصعب أن نقول كيف يمكن للدولة أن تلعب دورها المناسب بهذا الصدد، يجب أن نتعلم عن طريق المحاولة والخطأ، لكن أي شيء لا شك سيكون أفضل من النظام الراهن. فالموقف اليوم من الفنانين في كل ألوان الفن موقف مفجع[4].

الرابع، في الوقت نفسه، ثمة منظور مختلف. ذلك أن جمهور الفنون. بالفعل وبالإمكان، أكبر كثيرا مما يظن في العادة، فنجاح «مجلس رعاية الفنون والموسيقى» زمن الحرب، والنجاح التالي لهيئة الإذاعة البريطانية يؤكدان هذه الحقيقة. وقد تم استرجاع الجهود السابقة الناجحة في نقل الفنون إلى الجماهير التي كانت محرومة منها وسط هذا الإجماع البازغ (والمؤقت) حول ثقافة شعبية جادة وشاملة، أو على نحو ما صاغها كينيس في 1945:

إن مهمة أي هيئة رسمية ليس أن تعلم أوتراقب، ولكن أن تمنح التشجيع والثقة وتتيح الفرصة. إن الفنانين يعتمدون على العالم الذي يعيشون فيه وعلى روح العصر، وليس من سبب واحد يدعونا لافتراض أن عدد الموهوبين في بلادنا الذين يولدون في الفترات التي تخلو من الإنجاز، هو أقل من عدد أولئك الذين ولدوا في تلك الفترات القصيرة التي نكاد نجمع كلنا على تقويمها خير تقويم. إن عملا جديدا سيتدفق بغزارة من أماكن غير متوقعة، وفي أشكال غير مرتقبة حين تتاح الفرصة الشاملة للاتصال بالفنون التقليدية والمعاصرة في أكثر صورها نبلا وسموا[5].

هذه إذن هي التعريفات والمقاصد الأربعة: رعاية الدولة للفنون الجميلة، العمل على ضخها، التدخل في السوق، ونشر وتغيير الثقافة الشعبية. وواضح أننا يمكن أن نمسك بها جميعا في عقل واحد، أو بالأحرى في عقل نبيل ونظيف واحد. لكنها حالما تنتقل من مجال الإشارات والإعلانات العامة إلى مجال السياسات الفعلية، سرعان ما تظهر الاختلافات في تقدير الأهمية والأولوية، والتناقضات الفعلية.

دعنا ننظر في التعريفات الأربعة على التوالي. من المحتمل أن أولها كان هو السائد في عمل مجلس الفنون. إنه لا يتحدث عادة عن رعاية الدولة، بل يتحدث عن المال العام وعمن يسميهم بجدية ورزانة «العملاء». والنتيجة

واحدة تقريبا عدا أن هناك مشكلة عملية واحدة حول عبارة «الفنون» قال كينيس «فنون الدراما والموسيقى والرسم». وقالت لائحة المجلس في 1946 «الفنون الجميلة على وجه الحصر»، وتم تعديلها في لائحة 1947 لتصبح «الفنون» فقط، وهذا بطبيعة الحال يردنا إلى ذات المشكلة. وحين خصص كينيس فقد استبعد الأدب، حيث كان حال الكتاب، وما يزال، في مثل صعوبة سواهم من الممارسين، لكن مشكلتهم كان يمكن تقنيعها وتبريرها بالنظر إلى حقيقة وجود المكتبات العامة، لكن هذه المكتبات هي مبادرة تنضوي تحت التعريف الثالث أو الرابع، وكان لاستبعاد الأدب من البداية، عواقب مهمة استمرت متمثلة في إخفاق المجلس في أن يضع سياسة عادلة تجاه الأدب، حتى بعد أن تمت إضافته، على نحو هامشي، إلى «الفنون».

العبارة الأخرى «الفنون الجميلة» تنطوي على مشاكل أكثر، فهي تفهم تقليديا على أنها تعني الرسم والنحت، وهي الآن تتسع لتشمل الموسيقى وما يثير الدهشة أيضا المسرح. ومن الناحية الأخرى، فالنظر إلى مذاقها القديم (هل تم هذا عمدا؟) فهي تستبعد، على نحو يبدو معقولا، الفيلم والتصوير الفوتوغرافي والراديو والتلفزيون (عمل جديد ... في أشكال غير مرتقبة).

على أن المشكلة أعمق من هذا، فقد تحدث كينيس أحيانا، وعلى نحو لا يتغير، كما رأينا، عن «الفنان» وعن «التسرية العامة». على أن هذا التقسيم الثقافي المختلط والموروث، تم تبريره وتثبيته بطرائق جديدة أثناء الحرب، فكما أن هناك «مجلس رعاية الموسيقى والفنون CEMA»، هناك «مجلس خدمات التسرية الوطنية Entertainment National Service Association, ENSA»، من ناحية، هناك «الفن» ومن الأخرى «التسرية». وإذا اقتربنا من مشاكل هذا التقسيم، في سياق إنفاق المال العام سنفهم، على التقريب، الصياغة المراوغة في عبارة «الفنون الجميلة». فهنا بالضبط مجال التناقض. فوفق أحد التفسيرات إن مهمة مجلس الفنون إنفاق المال لدعم «الفنون الجميلة» التقليدية القديمة على وجه الحصر، كما نصت لائحة 1946. ووفق تفسير آخر، فما دام الجمهور العام، وليست الدولة في حقيقة الأمر، هو الذي يقدم المال لما لا يعد، والحالة هذه «رعاية» (شأن الأثرياء وذوي السلطة مع المستفيدين منهم)، بل شكل من أشكال الخدمة العامة، فهل تبقى «الفنون»

مقصورة على هذه الأشكال الجاهزة التي يعترف بها، فعلا، جمهور الأقلية، أم يجب أن يتسع المدى ليشمل كل العمل الفني الفعلي للعصر؟

وتوضيح هذا الاختلاط الذي يؤدي ـ في الممارسة ـ إلى إثارة الاستياء من جميع المواقف المختلفة، ولن يجدينا ـ بل لعله سيجعل الأمر مستحيلا تماما ـ ذلك التقسيم المجنون الذي ندعوه، متلطفين ـ «المسؤولية» بين مختلف أجهزة الحكومة: الفنون تتبع التعليم، ثم عن طريق كينيس، تتبع الخزانة، ثم نعود من جديد للتعليم في 1964، والصحافة والنشر والسينما تتبع التجارة والصناعة، أما الإذاعة، في كل مكان، فتتبع وزارة الداخلية. ونستطيع أن نرى ـ حتى على هذا المستوى ـ أنه لم تكن هناك أبدا سياسة ثقافية عامة متماسكة، فضلا عن أن هناك جماعات قوية مصممة على ألا تكون هناك مثل هذه السياسة، ويجب دائما ألا تمتدح مثل هؤلاء الناس فنصفهم بأنهم أغبياء أو مشوشون. في هذا التكوين المختل، إذن، كان على مجلس الفنون ـ وهويحمل تعريفاته غير المحددة «للرعاية» و«الفنون» ـ أن يمارس عمله.

التعريف الثاني، المتمثل في فكرة الضخ، يمكن أن يغرينا، فقط، بشيء من الاكتئاب. حتى قبل أسوأ فترات التضخم، كان واضحا أنه لا «الفنون» ولا «الفنون الجميلة» قادرة ـ بالمعنى العادي ـ على أن «تدعم ذاتها». فمبالغ المال المطلوبة الآن، لا من أجل الضخ فقط ولكن من أجل محطة المياه بكاملها، تختلف اختلافا تاما عن مبلغ 25 ألف جنيه الذي كان مخصصا لمجلس رعاية الموسيقى والفنون، وعن مبلغ 920 ألف جنيه، وهو الميزانية المخصصة للمجالات التي كانت منفصلة في 1938 ـ 1939، وهي المتاحف والمعارض والأبنية التاريخية والنصب التذكارية القديمة (أما الأعمال التقليدية المتبقية والتي ـ برغم أنها في قسم آخر من أقسام «الفنون» ـ تنفق عليها الدولة من المال العام، فقد كانت بين الأغراض المشتركة «للتراث» والتعليم العام).

وتبقى نقطتان جديرتان بالإيضاح. الأولى أنه ليست «الفنون» وحدها، بل مجالات أوسع بكثير من النشاط الثقافي، ثبت أنها لا يمكن أن تحقق الدعم الذاتي في ظل الشروط الرأسمالية المتحدة، هي ليست فقط شركات الأوركسترا والرقص والمسرح والشعر التي تعمل «على نحو مرتبك»، بل أيضا ـ حسب العائد المباشر ـ معظم الصحافة البريطانية والسينما

البريطانية، وبطرقهما المختلفة الراديو والتلفزيون. وتخصيص مشكلة العجز في الموازنة، بالتعبيرات الرأسمالية، بالنسبة «للفنون» هو ضرب من العبث. ثمة أزمة عامة وشاملة في الاقتصاد الثقافي، تزيدها سوءا ـ لكنها ما تزال متمايزة عنها تماما ـ أزمة الاقتصاد ككل.

لكننا هنا يجب أن نقول ـ وهذه هي النقطة الثانية ـ إن كل مشكلة العائد من الفنون تختلط بنوع مألوف من الحسابات الخاطئة. والحقيقة هي أن جانبا مهما من الثروة الفعلية والدائمة في مجتمعاتنا ـ وأنا أعني هنا الثروة القابلة للتحويل والتداول، والقيمة النقدية، ولا أعني «الثراء الإنساني» الذي يمكن أن يكون مراوغا في هذا السياق ـ إنما هو في الأعمال الفنية. وبصراحة، بل بوقاحة، فإن الأعمال الفنية لعصور أخرى تدخل في نطاق هذا التبادل المالي، غالبا لبعض أشكالها الدائمة والموثوق بها. والحسابات التقليدية الجامدة تستبعد هذا المجال كله من حساب الربح والخسارة في الفن. على أننا يمكن أن ننشئ ممارستين جديدتين: ضريبة على مبيعات الفن، تحصل على نسبة مئوية معتبرة من أرباح هذا التداول وتضارب على أعمال الآخرين، وصندوق قومي لحقوق التأليف، فبعد أن تنقضي الفترة الزمنية للمؤلف وتركته (وهي الآن خمسون عاما بعد موته) يستمر تحصيل حقوق التأليف عن بعض الأعمال التي يمكن استغلالها استغلالا جيدا، وتجمع في هذا الصندوق. هنا نستطيع أن نرى كل مسألة الضخ هذه في ضوء عملي جديد، ونستطيع أن نرى بوضوح الكذب اللعين في القول بأن الفن لا يعود بالمال، ونستطيع أيضا أن نرى ـ على مستوى واحد على الأقل ـ مشكلة تمويل الفن من حيث هي تغطية أو إزالة الخسارة على المدى القصير بالتوقع المعقول لأرباح مهمة على المستوى البعيد. والحالة الأكثر شمولا لمثل هذا الدعم والتشجيع ـ أثناء إعداد العمل نفسه، ثم حتى يشق طريقه ـ إنما تأتي بطبيعة الحال تحت تعريف آخر مختلف.

على أنه في مجال التعريف الثالث يجب أن نلتمس أكثر الاشتباكات المعاصرة حدة. ولا يكاد يكون مدهشا أن فكرة كينيس عن إخراج الفن من دائرة السوق العام، يجب أن تحصل على غفران قصير في الفترة التي تشهد التقدم الشامل الذي كان قد تحقق في الرعاية الصحية والتعليم والمنافع العامة، وهو يتراجع ـ مؤقتا ـ إلى المستويات التي كان عليها. بدلا

من ذلك فإن الفن، مثله مثل هذه المجالات الأخرى، يواجه ضغوطا لإعادة إدخاله في سوق من نوع جديد، لا يقوم على أسس التكلفة والعائد، بل على أسس الإعلان والرقابة.

ولا أستطيع، في هذه المناسبة، أن أحول القضية كلها ضد الإعلان والرقابة، في أشكالهما المعاصرة، حيث إن ثمة تشوهات كبرى في الاقتصاد، بل في السوق نفسه، ما زالت في مراحل تشكلها الأولى، تشوهات قد طوحت بالثقافة بعيدا، إلى درجة أصبح فيها الإعلان نفسه هو الفن المعاصر الوحيد فعلا الذي يحقق ربحا.

ولكن ثمة نقطتان إضافيتان هنا. الأولى أن كينيس نفسه كان مختلطا حول هذه المسألة، ففكرة تدخل الدولة في مجالات قليلة مختارة حتى لا «تتدنس... بأهداف الكسب المالي» هي فكرة كريمة لكنها في النهاية ليست عملية فأي اقتصاد يتحدد ببنائه الرئيسي السائد، وما يؤخذ منه بأمل أ ن يعمل على أسس مختلفة سينتهي به الأمر إلى الدوران في المدار الأساسي، أو في أفضل الأحوال يبقى هامشيا، معرضا دائما للنقد وخفض اعتماداته المالية. وقد رأينا هذا، منذ الستينيات، في حالة بعد الأخرى، حيث كانت المعايير والأولويات التجارية تفرض نفسها دائما، فضلا عن أن العلاقات الاجتماعية والأفكار الصادرة عن النظام الاقتصادي السائد ستظل تزود بالعقود أفكارا فظة عن الحسابات المعزولة للربح والخسارة، وعنها ينمو السخط ضد هذه المجالات المختارة ويتزايد. ولم يكن مجلس الفنون الهيئة الوحيدة التي عانت من هذا، لكن معاناته كانت واضحة، في الفحص المتميز، وسيئ النوايا غالبا، لوجوه إنفاقه، على نحو لا يطبق إلا نادرا حتى في المؤسسات التجارية ذاتها، والمستفيدة من الدعم العام بوسائل أكثر خفاء.

أضف إلى ذلك، وهذه هي النقطة الثانية، أن الاقتصاد السائد له وسائله في استخدام هذه المجالات المختارة، وقد ظهر هذا على نحو كثيف فيما يتعلق بالنقل والخدمات، لكنه ظهر أيضا في المجالات المحدودة للفنون المدعومة، فالمؤسسات الفنية ذات القيمة، التي تحصل بالفعل على نصيب كبير من أموال مجلس الفنون، لا تستخدم فقط من أجل الفن، ولكن كأماكن للجذب السياحي، وللتسرية عن رجال الأعمال أنفسهم، وهذا لأهداف

تجارية خالصة. ومرة أخرى، فإن ألوانا كثيرة من الإنتاج الفني، ولكن على وجه الخصوص تلك التي في العاصمة، يقوم مجلس الفنون أساسا بتمويلها، وهي لا تستطيع، في حقيقة الأمر، الاستمرار دون هذا التمويل، برغم ذلك تترأسها، بتكلفة منخفضة، مؤسسات تجارية بصفتها «تراقب» العمل، وتكتسب السمعة الطيبة عن طريق ارتباطها بنوعية جهود الآخرين. إنه تكنيك العلاقات العامة القديم عندهم جميعا.

إننا يجب أن نعارض بإصرار هذا الاتجاه الساري نحو جعل الفنون أكثر اعتمادا على مثل هذه «الرقابة» وذلك لسببين: أولهما أنه في مرحلة ما، نستبق رؤيتها الآن، فإن هذه الرقابة التجارية ستعمد، وبتكلفة قليلة، إلى امتطاء ظهر نظام التمويل العام. وحين يصبح ملائما لها ستهزأ به. ونستطيع أن نتبين مدى جديتهم فيما يتعلق بالفنون لو أنهم عرضوا أن يقوموا بتمويل أي شيء حتى تكلفته الكاملة. ولكن، ثانيا، لأن تشويه الفنون، عن طريق ما سيكون حتما رقابة انتقائية ذات طابع تجاري، من أجل الصيت أو العلاقات العامة، شيء يجب مقاومته وهو لا يزال، نسبيا، في مرحلته الأولى وغير الضارة. أما إذا تركنا هذا المبدأ: إن الفنون التي تحصل على الدعم، وحيث تحصل عليه، هي موضوع دورة التجارة والعلاقات العامة، فإننا نكون قد خسرنا نصف قرن من الجهد والإنجاز والمكانة.

والمفارقة الساخرة هي - بطبيعة الحال - أن «الفنون الجميلة على وجه الحصر» - أو هل نقول «الفنون الجميلة في الحاضرة على وجه الحصر» - يمكن، في حالات محدودة جدا وبأشكال تقليدية، أن تموّل عن طريق مزيج من الدولة والرقابة التجارية معا. وهذا، في الحقيقة، مستقبل يمكن أن نستبقه في مجلس الفنون، فهو مدعوم، غالبا، طوعا أو كرها، بتلك الحجة التي تبدو معقولة وهي أن «الثقافة الرفيعة» وحدها هي التي يجب أن تدعم، على أرفع المستويات المهنية. وبطبيعة الحال ثمة تنويعات لهذه المقولة، لكنها في أكثر أشكالها خشونة تعني إسقاط الفنون غير التقليدية، إسقاط عروض الشوارع والشركات الصغيرة التي تقوم بجولات، إسقاط أو «زحلقة» مراكز الفنون وفنون الجماعات ومختلف ألوان العمل التجريبي منخفض التكلفة. أما تلك المناطق والاهتمامات التي لن تدعم فسيكون لها شرف إبلاغها ليس فقط أنها يجب أن تستمر في المساهمة، عن طريق الضرائب

والأسعار، في هذا المزيج من الفن رفيع المستوى المدعوم من الدولة ومؤسسات التجارة معا، بل إنها هي ذاتها مستبعدة وفق هذا الميزان القادر: المعايير!

وثمة صعوبة حقيقية هنا، إنني يمكن أن أؤيد كينيس في تعريفه الأولي لما «يمكن أن يبقى بهدف جاد ومنظور معقول من النجاح»، وقد أوافق على أن هذا يتضمن أحكاما مهنية، يفضل أن تصدر عن الرفاق الممارسين، لكنه يتضمن كذلك اعتبارا أصيلا «للهدف»، واعترافا بأن كل الأهداف في الفن ليست متطابقة، والتغييرات في الهدف. بمعنى القصد الفني والعلاقات المحتملة والمرتقبة مع جمهور المشاهدين التي يعرفها المؤرخون في التحول نحو الدراما الإليزابيثية العظيمة (والتي شجبها سيدني Sidney أولا وفق المعايير التقليدية)، أو التحول المتصل والأخرق نحو الدراما البورجوازية التي تملأ اليوم مسارحنا الجادة، أو التحول الذي كان موضع نضال مع الفن الأكاديمي نحو جماعات ومعارض الرسامين المستقلين الذين يشغلون اليوم مكان الشرف في معارضنا - أقول إن كل هذه التغييرات في الهدف هي التاريخ الحقيقي للفن. ومن السهل قراءتها عن طريق استرجاعها، والاقتراح الضيق بفكرة «الثقافة الرفيعة» يمكن، بالنظر لهذه الأمثلة الناجحة (فقد كانت هناك، وستظل موجودة دائما، بعض صور الفشل) أن تكون استرجاعا راديكاليا حادا كما هو مرغوب فيه. على أنه في زماننا، فإن الأسئلة لا تكون أكثر صعوبة. بل هي أكثر واقعية، ولا يمكن تفريغها مسبقا بفعل العادة، وما قاله كينيس عن «الأماكن غير المتوقعة» و«الأشكال غير المرتقبة» ليس فقط صحيحا وفي الموضوع، لكنه أيضا دليل على أنه ينتمي إلى الثقافة الرفيعة بمعناها المهم والوحيد، وراء العادة والتعصب، ومع خاصيتها الجوهرية والمميزة في الانفتاح. هذه القيم الحقيقية يجب ألا نسمح بتطويعها أو قمعها على أيدي الجلادين المستعدين دائما لحساب فن مدعوم ومرخص به.

هنا تأتي كل مشاكل التعريف الرابع إلى مركزها العملي. إذا كنت بالفعل من هذا النوع من الجلادين المدعومين المرخص لهم، والذين «يعرفون» - مقدما بالطبع، أما فيما بعد فسيدَّعون اللامبالاة - إن أي باليه في الكوفنت جاردن أو مسرحية في المسرح القومي أو لوحة في المعرض القومي، هي أميل لأن تعد من الفن الرفيع أكثر من مسرحية جديدة يقدمها مسرح

محلي أو قاعة لعروض الشوارع، أو أكثر من رقصة تجريبية تقدمها فرقة صغيرة جوالة، أو لوحات غريبة يرسمها رجل منعزل لا تزال الأصباغ على يديه ـ إذا كنت تعرف هذا كله، فهل أنت مرشح ناجح للتعيين في مجلس الفنون أو في هيئة رقابة رجال الأعمال؟

إن في طبيعة هذا التعريف الرابع ـ ذلك الذي يدعو إلى تشجيع ثقافة شعبية جادة ومتغيرة وواسعة الانتشار ـ أن كل مسألة طبيعة الفن وأهدافه يجب أن يعاد تعريفها من جديد، والعنصر الأساسي في إعادة التعريف هذه هو الانفتاح، وهو ـ حسب أي وجهة نظر جادة ـ عملية طويلة ومعقدة. فالفن التقليدي في مؤسساته التقليدية يجب أن يأخذ مكانه بطبيعة الحال، فضلا عن أن العمل الجديد ـ كما رأينا ـ سيظهر حينذاك داخل المؤسسات التقليدية الباقية، لكن ما هو صعب هو أنه حتى الفن التقليدي يتغير حين يتغير جمهوره، وأنه في عملية صنع فن جديد فإن الجمهور الجديد عامل مهم دائما، لا سوسيولوجيا فقط، ولكن أيضا، وكما يمكن أن نرى في آلاف الحالات، رسميا وشكليا. هي ليست، إذن، زيادة كمية أو نشرا للثقافة على نطاق واسع فقط، إذا أخذنا فكرة صنع الفن مأخذ الجد، كممارسة وكأعمال، أي أن يصبح سهل المنال أكثر لجمهور أكثر، فيجب علينا أن نتقبل ـ لا نتقبل فقط بل نرحب ـ حقيقة أن ضمن هذه التغيرات ستكون ثمة تغيرات في الفنون ذاتها، ويجب على أي إنسان يعرف تاريخ الفنون ألا يخشى هذه التغيرات، والحقيقة أن هناك خشية أكثر حين يتم حصار الفن في قاعات البلاط والأكاديميات، أو ـ على الطرف المعاكس ـ حين يُدفع الفنانون ـ عن طريق الإهمال والتجاهل ـ إلى الانعزال، ولا يعود هناك فيض يسري بينهم وبين جمهور واسع ومنوع.

إنني إذن ـ على أسس فنية وثقافية صلبة ـ مناصر لهذا التعريف الرابع، لكنني أيضا مناصر له بأكثر أسسه السياسية والاقتصادية وضوحا. وقد يجتذب أي من التعريفات الثلاثة السابقة بعض التأييد العام، لكننا عن طريق التعريف الرابع وحده نستطيع ـ بضمير مرتاح ـ أن نطلب مالا للفنون من المال العام. وللنضال من أجل هذه الفكرة مقاصده الثقافية المهمة، لكنها أيضا الطريقة الآمنة الوحيدة لمواجهة المطالب الأكثر تحديدا والاحتياجات الأكثر صدقا في تعريف بديل للسياسة. فبدل الاعتذار عن

مبدأ الدعم العام للفنون، أو الاستبعاد المتسم بالعصبية أو إنقاص تلك الجوانب التي لا يوافق عليها الجلادون سواء من القائلين بالدعم والترخيص أو من القائلين باعتبارات السياسة والتجارة، فإننا يجب أن نكون معا، وبأكبر أعداد نستطيع جمعها، لنخوض المعارك الحقيقية.

هل يفعل مجلس الفنون هذا؟ لقد بدأت بالقول إنه قد تشكل وورث مبادئ ليست مختلفة فقط، بل هي أحيانا متنافرة، وحتى متناقضة. وهو بوضعه «نصف المستقل»، وبأعضائه الذين يعينهم الوزراء الذين هم في السلطة، وباعتماده الوثيق على التفاوض مع أجهزة الحكومة وتمويلها، ليس في وضع يؤهله لخوض معركة. ولكن بالنظر لأنه موجود، فمنه يجب أن تبدأ المسألة، وأعضاؤه أوصياء لا على المال العام فقط، بل على السياسة العامة للفنون. وأنا قلت «أوصياء» Trustees لكن الكلمة يجب أن تعدل قليلا لتصبح «موثوقا بهم» Trusties لتحديد الخطر الواضح. مسجونين داخل أسوار أكثر التعريفات إقناعا وأشدها ضعفا، محاصرين بمراقبيهم من رجال الحكومة والبنوك، ناظرين بعصبية نحو سادة النظام الذين يستطيعون أن يجعلوا أمورهم أكثر يسرا، وهم في كل الأحوال معرضون للضغوط والعمل الشاق، يرون الأشجار أكثر مما يرون الغابة، فإنهم في الحقيقة يستطيعون أداء وظائفهم كأهل للثقة، هؤلاء الرجال الذين يقفون في المنتصف، لا يحظون باحترام أي من الجانبين.

ولقد أشرت قبلا، عن المجلس وخارج المجلس، إلى عملية انتخاب للأعضاء بدل تعيينهم عن طريق الوزراء، أما التفاصيل الخاصة بهذه المسألة وإجراءاتها العملية فتنتمي لمناسبة أخرى، وقد قدمت بالفعل اقتراحاتي حولها، لكنني - في السياق الحالي - أود أن أقول إن القضية العامة الضرورية بالنسبة لهذه التعريفات الأربعة للسياسة (وربما يمكن أن يكون هناك سواها) يجب أن تبدأ وأن تتركز بوضوح في مجلس الفنون ذاته، فهذا ما قام من أجله، وما بدأ فعلا، تحت الضغط، يحاول عمله على نحو محدود هذه السنوات القليلة والأخيرة. ولكن إذا كان لها أن تصبح قضية عامة، نُمثل فيها جميعا على اختلاف مواقفنا، فإن المجلس بحاجة إلى المدى والتنوع، إلى المسؤوليات المحددة والخضوع للمحاسبة، وهذا ما لايضمنه - من وجهة نظري - سوى انتخاب عام.

لقد وجهت نقدا لكينيس، لكنني في المناخ الاجتماعي السائد الآن، أتطلع نحوه، ونحو رجل التعليم الناضج الذي تُلقى هذه المحاضرة باسمه[6]. بروح متفتحة ومعترفة بالفضل، لأن المهمة، كما قال كينيس، لا تزال هي أن نقدم الشجاعة، الثقة، وأن نتيح الفرصة.

10 مستقبل الدراسات الثقافية

أود هنا أن أتناول موضوع «مستقبل» الدراسات الثقافية، لا كوسيلة للتقليل من أهمية عناصر القوة الحقيقية الراهنة الآن وتطورها. هذا التطور ـ فيما أعتقد ـ كان من المستحيل التنبؤ به تماما قبل ثلاثين سنة أو نحوها، حين بدأ هذا التعبير في الانتشار. والحقيقة أننا يجب أن نذكر أنفسنا بخاصية عدم القابلية للتنبؤ هذه، كشرط من المحتمل أن ينطبق على أي إسقاطات نقوم نحن بها، ومن المؤكد أن بعضها سيكون أعمى. على أننا يجب أن نتجه بقوة، دون تردد، نحو مسألة المستقبل، لأن انتسابنا إليه وإحساسنا الخاص بالاتجاهات التي يمكن أن يسلكها، سيشكلان جانبا مهما من أي شيء يمكن القيام به. فضلا عن أن توضيح أفكارنا يمكن أن يؤدي إلى بعض التحديد للاعتبارات التي يمكن أن تطبق لتقرير اتجاه ما، وتلك مهمة شاقة وضرورية لا بد من إنجازها، نظرا إلى فقدان هذا اليقين على وجه الخصوص.

وأود أن أبدأ بنقطة نظرية مركزية تماما هي عندي قلب الدراسات الثقافية، ولكن لا يتم ذكرها دائما فيها، وهي ـ إن استخدمنا مصطلحا معاصرا بدل تلك الأميل لأن تكون غير رسمية، وهي التي

تم تحديدها بها في الأصل - إنك لا تستطيع فهم مشروع ثقافي أو فني دون أن تفهم تشكيله أيضا، ذلك أن العلاقة بين مشروع ما وتشكيل ما هي دائما علاقة حاسمة، وأن تأكيد أهمية الدراسات الثقافية إنما هو في انشغالها بالاثنين معا، دون أن تخصص نفسها لهذا أو ذاك. والحقيقة أنها ليست معنية بتشكيل يكون المشروع بالنسبة له مثالا مصورا، ولا بمشروع يمكن فهم علاقته بالتشكيل من حيث سياقه أو خلفيته. المشروع والتشكيل بهذا المعنى هما طرائق مختلفة للتجسيد المادي، طرائق مختلفة، إذن، لوصف ما هو نزوع مشترك للطاقة والاتجاه. وكان هذا، فيما أعتقد، هو التجديد النظري الحاسم الذي حدث، أي رفض إعطاء الأولوية لا للمشروع ولا للتشكيل، أو باستخدام المصطلح القديم ، لا للفن ولا للمجتمع. والتجديد هو رؤية أن ثمة علاقات أكثر أساسية بين هذين المجالين اللذين يبدوان منفصلين بطريقة أخرى. وقد كان ثمة عديد من السوابق لأنواع من الدراسة تنظر الواحدة منها إلى كيان معين من العمل الثقافي أو الفني، ثم تربطه بما يمكن أن يسمى مجتمعه، تماما كما أن هناك كيانا كاملا من العمل - في التاريخ على سبيل المثال - يصف المجتمعات، ثم يتخذ لها أمثلة تصويرية من الأشكال المميزة لها في الفكر والفن. ما نحاول أن نقوله، إذن، - ويظل أمرا صعبا، لكنني أعتقد أنه مركزي - أن هذه المفهومات، التي نستطيع تحديدها الآن: «المشروع» و«التشكيل»، تتوجه لا إلى العلاقات بين كينونتين منفصلتين هما «الفن» و«المجتمع»، بل إلى العمليات التي تأخذ هذه الأشكال المادية المختلفة في التشكيلات الاجتماعية ذات الطابع الإبداعي أو النقدي، أو، من الناحية الأخرى، الأشكال الفعلية للعمل الثقافي أو الفني. وتتمثل أهمية هذا القول في أننا لو كنا جادين، وجب أن نطبقه على مشروعنا الخاص، بما فيه مشروع الدراسات الثقافية، ومن ثم فعلينا أن نرى أي نوع من التشكيل هو ما تطور عنه مشروع الدراسات الثقافية. ثم في تغيرات التشكيل التي أنتجت تعريفات مختلفة لهذا المشروع. عندها يمكن أن نكون في موقف يتيح لنا فهم التشكيلات الموجودة والمحتملة، والتي تصبح في ذاتها سبيلا لتحديد مشروعات معينة نحو المستقبل.

والآن، هذه - على نحو موجز - نقطة نظرية، وإنني أود أن أقدم لها مثالا أو اثنين. الأول: ليس من الدراسات الثقافية بل من أحد الفروع المهمة فيها،

وبالتحديد: الدراسات الإنجليزية أو الأدبية. ومن الملاحظ بقوة، أنه في كل الحالات، فإن التجديد في الدراسة الأدبية إنما يحدث دائما خارج المؤسسات التعليمية الرسمية. ففي أواخر القرن التاسع عشر، حين لم يكن هناك، في الحقيقة، أي تعليم منظم للأدب الإنجليزي على الإطلاق، جاء الطلب من مجالين مهملين بل مقموعين بمعنى من المعاني، من ثقافة هذا المجتمع. أولا: تعليم الكبار، فقد كان الناس الذين حرموا من فرص مواصلة تعليمهم، وكانوا ـ برغم ذلك ـ من القراء، يريدون أن يناقشوا ما يقرأون، وكان هذا الميل، على نحو أكثر تخصيصا، بين النساء، اللائي حيل بينهن وبين التعليم العالي، علمن أنفسهن مرارا عن طريق القراءة، وقراءة ما كان يطلق عليه تعبير «الأدب التخيلي» بوجه خاص. كلتا الجماعتين أرادت مناقشة ما تقرأ، ومناقشته في سياق يقدمون فيه مواقفهم هم وخبراتهم هم، وهو مطلب سرعان ما اتضح أنه لا يمكن تلبيته عن طريق ما تعد الجامعات (إذا كانت تفعل أي شيء وبعضها كان يفعل على نحو غير رسمي) بتقديمه. والذي لم يكن سوى لون معين من التاريخ، أو منظومة من التواريخ، أو وصف معين للمراحل والأشكال. المطلب، إذن، كان مناقشة هذا الأدب من حيث علاقته بهذه المواقف الحياتية التي كان الناس يلحُّون على تأكيدها خارج نظم التعليم الرسمية، في تعليم الكبار، وفي الحيلولة بين النساء ومزيد من التعليم. إذن، فبعض التعريفات المبكرة الملحوظة كمنهج حديث في الإنجليزية هي ما تمثلت في «محاضرات أوكسفورد الموسعة» التي برزت، وكونت أفكارها من حيث علاقتها بهذا المطلب الجديد تماما، وحين أبحث هذا اللون الجديد من دراسة الأدب ـ بعيدا عن علم اللغة التقليدي والتاريخ المفهرس المجرد ـ أخيرا داخل الجامعة، فإن مقرره كان مكتوبا ـ في أوكسفورد على سبيل المثال ـ على نحو يتفق بدقة تقريبا والخطوط التي حددتها تلك الفترة الباكرة من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وقد ذكر أحد مؤسسي دراسة الإنجليزية في كيمبريدج أن المرجع الرئيسي في هذه الفترة كان حرفيا، تعريفا للمقررات.

ولكن انظر لما حدث بعد. ما إن أصبحت الدراسات الإنجليزية داخل الجامعة حتى حولت نفسها، خلال عشرين عاما، إلى منهج أكاديمي معتاد، وهمشت أولئك الأعضاء من داخلها الذين كانوا يدعمون المشروع الأصلي،

لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين داخل المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم. وفي غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات التي كانت خارج النظام التعليمي القائم، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلابا كبيرا، وأصبح - مع بعض الميزات الملحوظة، وكما يحدث دائما - نظاما احترافيا، وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي، وفي الوقت نفسه فإن أولئك الذين فهموا المشروع الأصلي، مثل ليفيس (Leavis) على سبيل المثال، قد تم تهميشهم، والحقيقة المدهشة هي أنهم حاولوا الخروج من الجامعة ليبدأوا من جديد، مشروعهم الأكثر عمومية، ولكن بسبب التشكيل الذي كانوا عليه، هم في معظمهم - إن شئنا أن نكون محددين حسب التعبير المألوف - جماعة من الناس من عائلات بورجوازية صغيرة، وهم يمتعضون تماما - وعلى قدم المساواة تقريبا - من الطبقة الوسطى الكبيرة القائمة المهذبة التي كانت تظن أنها تمتلك الأدب، ومن الأغلبية التي كانت ترى أنها ليست لامبالية فقط، بل معادية، ويمكن أن تكون مصدر تهديد له، ومن ثم فقد اختاروا طريقا بالغ الدقة والانضباط، لقد ذهبوا، وأرسلوا طلابهم، إلى المدارس الثانوية، كي يكتشفوا أولئك الأفراد الاستثنائيين الذين يمكن أن يدخلوا الجامعة ويواصلوا العملية، وما أصبحوا يعتبرونه مشروعهم في الجامعة لم يعد، بعد، المشروع ذاته، ولهذا خرجوا، ولكن نظرا لأنهم اعتبروا أنفسهم مؤسسة هذه الأقلية، يسعون إلى تعليم أقلية ناقدة، فقد أصبح مشروعهم الآن مختلفا ولم يعد المشروع العام المتفق مع التعريف الأول له. وهكذا، فإن كل الناس الذين قرأوا ما يمكن أن تطلق عليه، بحق، «دراسات ثقافية» في هذا الاتجاه، من ريتشاردز (Richards)، من ليفيس، من جامعة مجلة «سكريوتني» (Scrutiny) والذين كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف، ويقومون بتحليل مثمر لهذا كله، وجدوا مع الوقت أن الانتساب لهذه الدراسة سيؤدي إلى إعادة إنتاج أقلية خاصة، داخل مؤسسات للأقلية عن عمد، وأدى هذا إلى قيام مشكلة في العقيدة عندهم، كما أدى إلى مشكلة أيضا في تعريف هوية المشروع.

وإذا نظرت إلى الموقع الذي كانت تحدث فيه عملية تغيير أبعد، والذي

كان يتم فيه تحديد مشروع آخر مختلف، فإنك ستجده، مرة أخرى، في مجال تعليم الكبار. والحقيقة أنه يمكننا بالكاد أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية، بمعناها الذي نفهمه الآن، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كيمبريدج، إنما قد حدثت في تعليم الكبار في «جمعية تعليم العمال WEA»، وفي الفصول الموسعة خارج الجامعة. وقد قرأت في بعض الأحيان بيانات عن تطور الدراسات الثقافية تحدد، على نحو مميز، التطورات المختلفة بإرجاعها إلى مراجع معينة. وكلنا يعرف تلك البيانات التي تحدد مراجع مثل «استخدامات القراءة والكتابة» و«تكون الطبقة العاملة الإنجليزية» و«الثقافة والمجتمع» وما إليها. لكن الحقيقة أنه في أواخر الأربعينيات، ومع سوابق ملحوظة في تعليم الجيش أثناء الحرب، ومع بعض السوابق ـ برغم أنها تركزت أساسا حول الاقتصاديات والشؤون الخارجية، وحتى في الثلاثينيات، فإن الدراسات الثقافية كانت ذات فاعلية عظمى في تعليم الكبار. هي فقط طبعت، واكتسبت قدرا من الاعتراف الثقافي العام فيما يتعلق بهذه الكتب الأخيرة. وإنني غالبا ما أشعر بالحزن تجاه كثيرين ممن كانوا نشطين في هذا المجال في ذلك الوقت، الذين لم ينشروا، لكنهم عملوا قدر ما عمل أي منا من أجل تأسيس هذا العمل وتوطيده. وفي أواخر الأربعينيات كان الناس يقدمون مناهج دراسية في الفنون المرئية وفي الموسيقى وفي تخطيط المدن، وفي طبيعة الاتصال وفي طبيعة الاستيطان وفي السينما وفي الصحافة وفي الإعلان وفي الراديو، مناهج لو أنها لم تقدم في هذا القطاع من التعليم المحروم نسبيا من الامتيازات لتم الاعتراف بها في وقت أسبق بكثير. ولو لم يصل هذا العمل إلى مستوى النشر القومي، أو لم يتم تبنيه ـ مع بعض التراجع ـ في الجامعات، فإنه ـ حسب السبل النموذجية في هذه الثقافة ـ لم يكن ليعتبر موجودا على الإطلاق. وثمة أناس كثيرون، أستطيع أن أحدثك عنهم، عمل كل منهم قدر ما عمل أيٌّ منا في جيلي، لكن أسماءهم ـ ببساطة ـ لا يعرفها القائمون بتدريس الدراسات الثقافية اليوم، وكانوا يعملون في موقع تم اختياره بدقة ليكون بديلا لجماعة ليفيس. ويجب التأكيد على أن هذا العمل كان اختيارا، كانت ـ على نحو متميز ـ مهمة أكثر مما كانت وظيفة أن يمضي الناس نحو تعليم الكبار: إدوارد تومبسون (Edward Tompson) وهوجارت (Hoggart) وأنا

وكثـيرون لا يعرف أسماءهم أحد. كان تجديدا لتلك المحاولة في تعليم ديموقراطي للأغلبية، الذي كان موجودا دائما خلال المشروع، لكنه أبقي في مرتبة ثانوية، على حين أن عناصر منه أدخلت إلى المؤسسات التي قامت بتغييرها. إذن، فقد كان ثمة استمرار أساسي لموقف ليفيس في بعض العمليات التحليلية والتي تغيرت في النهاية تغيرا كاملا، لأن أولئك الناس كانوا يريدون، على التحديد، ثقافة ديموقراطية، ولم يعتقدوا بإمكان وجودها عن طريق قيام «أقلية» تنتمي إلى «ليفيس» فقط. وكانوا واعين برغم ذلك، لأن هذا كان لونا من العمل ذا طبيعة عملية ومضغوطة، فإن كل وجوه التسليط في الإعلان عن تعليم شعبي جماهيري وثقافة ديموقراطية، حين تمضي لمناقشتهم على أرض الواقع، ستبقى مسائل بلا حلول سهلة.

إنني أقدم هذا المثال لأنه غالبا ما يتم تقصي كل مرحلة من تاريخ الدراسات الثقافية من خلال النصوص. مثل هذه التفسيرات تتحدث عن أن هذا الفرد قد أنجز هذا العمل، هذا الاتجاه، هذه المدرسة، ويطلق على هذه الحركة هذا العنوان أو ذاك، ويبدو الأمر شديد الدقة كما هو مألوف في هذا النمط من التاريخ المثالي، وهو لون شديد الأكاديمية من التاريخ الأدبي أو الثقافي. على أن هذا ـ بمعنى من المعاني ـ ليس إلا سطحا للتطور الحقيقي، فضلا عن أنه مضلل، لأن ما يحدث في كل مرة هو أن تشكيلا معينا يقوم على علاقة عامة بمجتمعه، ويشغل ما كان يمكن تقصيه على نحو آخر كمشروع له استمرارية معينة، وهذا في الحقيقة يغيره، ولكن ليس إلى الأفضل بالضرورة. وقد كان ثمة تراجعات كثيرة، قدر ما كان من تقدم، وأحد هذه التراجعات يأتي ـ فيما أعتقد ـ في المرحلة التالية. لأنه حين بدأ بعض هذا العمل يلقى الاعتراف على السبيل الثقافي، بدأ يصبح موضوعا للمناقشة في الدوريات وفي الجامعات بعض الشيء، وكان يُعتقد أنه أكثر جدة مما كان عليه. وإذا أخذنا كتابي عن «الاتصالات Communications» الذي تم التكليف به لأن «الاتحاد العام للمعلمين» عقد مؤتمرا تحت عنوان «الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية» والذي كان صادرا عن الاهتمام في الخمسينيات بكوميديات الرعب ـ كان الأصل غريبا إلى هذا الحد، فإنني أنجزت الكتاب الذي لم يستغرق وقتا طويلا في الكتابة، مستندا إلى المادة التي كنت أستخدمها في فصول الكبار لخمسة عشر عاما، إذن فمعنى

الجدة الذي يتم إطلاقه بسهولة عن طريق تقصي النصوص هو أمر مضلل، لأن التشكيل الحقيقي للمشروع كان موجودا بالفعل. ولكن حين بدأ هذا في الحدوث فقد أدى إلى اختلاف ثقافي خاص ذي دلالة في الجامعة، برغم أنه لم يستطع أبدا أن يغير مؤسساتها وافتراضاتها المركزية.

ولكن حينذاك جاءت فترة من التوسع في التعليم، خلقت مواقع جديدة لهذا اللون من العمل على التحديد، وظهر للوجود نوع جديد من التشكيل لعله ما يزال قائما حتى اليوم. وإنني ما زلت أذكر طلابي حين يحصلون على وظائفهم الأولى، ثم يعودون ليقولوا: «ذهبت لمقابلة المدير باعتباري المحاضر المعين حديثا للدراسات الليبرالية، وسألته: ما هي هذه الدراسات الليبرالية؟ فكانت إجابته: إنني لا أعرف، ولكنني يجب أن أقدمها ...»، كانوا، إذن، في هذا الموقف غير المسبوق، لأن معظم الناس يبدأون وظائفهم الأولى بأن يكون الواحد منهم قادرا على كتابة منهج دراسي، وتظل تعمل وتمضي أيام حياتك كلها كي تبلغه وقد تفشل في بلوغه. كان لهم اختيار أن يضعوا أفكارا معينة، وما وضعوه ـ على الأغلب في الجامعات الجديدة والمعاهد الفنية وكليات التعليم المتقدم بل وحتى في بعض المدارس، في هذه المرحلة الجديدة من حولهم ـ كان بالتحديد هذا المجال من العمل الذي كانت الجامعة تنظر إليه بحذر واحتراس، وتبقيه خارج اهتماماتها الرئيسة والحاسمة. وكانوا قادرين على هذا لأن اختيار الدراسات الليبرالية كان على ذلك القدر من الغموض. وكانت لا تقوم إلا على الإحساس ـ الذي يقوم بدوره ربما، على أساس من فقدان الثقة ذي الطابع الثقافي المتلكئ في العلم والتكنولوجيا باعتبارهما على هذا القدر من العالمية ـ بأن الناس يمكن أن يكتشفوا اليقين في أشياء الحياة الصغيرة والدقيقة.

على هذا النحو، ودون قيام كيان من العمل المعتبر كأساس عليه، بدأ تشكيل جديد يتطور في هذه المؤسسات، وكان له عواقب معينة. أولها أنك ـ على وجه الدقة ـ حين تتحرك في هذه المؤسسات، وأنت تجتاز هذه اللحظة السحرية التي تكتب فيها المنهج الدراسي وتعمل على تحقيقه، واختباره، وأنت تقيم العلاقات بزملائك، وأنت تصبح قسما، ولا بد من مناقشة العلاقات بين الأقسام من حيث الزمن والإمكانات التي تقدم لها ـ فإن ما يحدث هو العملية التي أدت إلى إخصاء الإنجليزية في كيمبريدج،

على وجه التحديد. وفي ذات اللحظة التي يصبح فيها هذا المنهج الدراسي الذي يحمل طابع المغامرة منهجا يتم امتحانه، لا يعود منهجا مثيرا. وفي ذات اللحظة التي يتدفق فيها هذا العمل الجديد، بما فيه من عناصر الترحيب من جانب عملية التوسع، فيما لا يزال مؤسسات الأقلية، فضلا عن أنها مكونة وفق السوابق الأكاديمية الخاصة بأقسام وتسمية المقررات وما إليها، هنا تكون ثمة تغيرات أساسية قد حدثت للمشروع.

على أن هناك لونا آخر من المؤسسة أود الإشارة إليه، حدث في ذات الفترة ـ إنني أتحدث عن الستينيات ـ أعني الجامعة المفتوحة. هنا، نقطتان مهمتان تجب الإشارة إليهما، كما هما، أي في وقت واحد. الأولى أنها كانت محاولة استثنائية في تراث هذه الحركة نحوثقافة ديموقراطية إضافية ذات طابع تعليمي، لا فرض برنامج ثقافي من جانب البيروقراطية المركزية الذي يمكن أن ينير الجماهير، ولكنه برنامج مفتوح بأصالة، وذو طابع تعليمي. وقد كانت في ذات الوقت ـ على أي حال ـ قطيعة مع تراث مجتمعها الخاص فيما يتعلق بتعليم الكبار. والنقابة التعاونية في كل منظمات التعليم الذاتي المحلية للعمال وسواهم، اعتمدت ـ تحديدا ـ على مبدأ لم تستطع تحقيقه وهو أن الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم، لأن هذا بالضبط ما حدث بالنسبة لتعليم الكبار، فقد أخذ الأكاديميون عن مؤسساتهم اقتصاديات الجامعة أو إنجليزية الجامعة أو فلسفة الجامعة، وكان الناس يريدون أن يعرفوا ما هي. هذا التبادل لم يتقوض إلى شعبية بسيطة، بمعنى أن هذه كلها ليست سوى أسئلة ثقافية سخيفة. على أن هؤلاء الطلاب الجدد أكدوا على: (1) ضرورة مناقشة العلاقة بينها وبين موقفهم وخبرتهم. (2) أن ثمة مجالات يصبح فيها المنهج ذاته غير كاف، وبالتالي فقد استعادوا ـ كمبدأ أساسي ـ الحق في تقرير مناهجهم الدراسية الخاصة. هذه العملية من التغير الدائم المتبادل بين المنهج الدراسي والطلاب، والذي تم تحويله إلى مؤسسة تم اعتراضه عمدا عن طريق الجامعة المفتوحة، وهو مشروع ينتمي إلى ويلسون (Wilsonian) بمعنيين: فهي كانت ـ من ناحية ـ الإضافة الشعبية، وهي ـ من الناحية الأخرى ـ كانت تضع التكنولوجيا فوق حركة الثقافة. هذا المشورع كان يمكن أن يقدم ميزة عظمى، لكنه ما زال حتى اليوم يفتقد تلك

العملية الجوهرية في التغير المتبادل والحوار بين الناس الذين يقدمون المناهج الثقافية وأولئك الذين يستخدمونها، والذين لهم أكثر من الحق في أن يختبروا ليروا ما إذا كانوا يتبعونها أو ما إذا كانوا قد وضعوا في الشكل الملائم حين يصبح لهم ـ في الحقيقة ـ الحق الأساسي في أن يحددوا الأسئلة. كان هؤلاء الناس ـ بعد كل شيء ـ في الموقف العملي الذي يجعلهم يقولون: «طيب. إذا قلت لي إن هذا السؤال يمضي خارج منهجك الدراسي، إذن عليك أن تحضر لي شخصا يغطي منهجه هذا السؤال، أو: اللعنة. طيب. اخرج خارج المنهج الدراسي وأجب عنه بنفسك..». في هذا الموقف المتمرد بالكامل وغير الملائم حدثت كل وجوه التقارب شديدة التعقيد على نحو غير عادي، والمشوشة في أغلبها، والتي ميزت ما أصبح يعرف بالدراسات الثقافية، لأن الناس ـ على وجه الدقة ـ لم يتقبلوا هذه الحدود الفاصلة. على أن الجامعة المفتوحة، كمثال كبير لاختراق مؤسسة الأقلية، كان فيها عنصر وضع التكنولوجيا فوق عملية التعليم الاجتماعية، لقد كانت بها هذه الخاصية: البعد المزدوج.

وأصل الآن إلى نقطتي الجدلية: في هذه اللحظة تماما ظهر كيان نظري يبرر موقف هذا التشكيل وهو في سبيله لأن يكتسب الطابع البيروقراطي ويتحول إلى مأوى للأخصائيين الثقافيين. بمعنى أن النظريات التي جاءت ـ انبعاث الشكلانية، والألوان الأكثر بساطة من البنيوية (بما فيها الألوان الماركسية) ـ مالت لأن تعتبر المواجهات العملية بين الناس في المجتمع ذات تأثير ضئيل نسبيا على تقدمه العام، حيث إن القوى الرئيسة الكامنة في هذا المجتمع هي عميقة من حيث بنيتها، وبأبسط المعاني فإن الناس الذين يفعلونها هم مجرد «وكلاء»، وكان هذا ـ بالضبط ـ تشجيعا للناس على ألا ينظروا إلى تشكيلهم، وألا ينظروا إلى هذا الموقف الجديد، المشجع والمشكل معا، الذي وجدوا أنفسهم فيه، في ظل حقيقة أن هذا النوع من التعليم كان يشق طريقه إلى أنواع جديدة من الناس، وبرغم أنه ما زال داخل حدود مؤسسات الأقلية، أو أن المؤسسات تمارس ضغوطها البيروقراطية المقيدة من حيث المناهج والامتحانات، والتي تعمل بشكل دائم على دفع هذه الأسئلة الخام إلى الوراء بحيث تصبح أمرا تستطيع إدارته داخل حدودها ـ في هذه اللحظة تماما ـ والتي أرجو أنها ما زالت لحظة قلق

مثمر ـ كان ثمة، لوقت من الأوقات، قبول غير نقدي على الإطلاق لمنظومة من النظريات التي كانت تبرر هذا الموقف على نحو من الأنحاء ، وكانت تقول إن هذه هي الطريقة التي يعمل بها النظام الثقافي، وأن هذه هي الطريقة التي توزع بها الأيديولوجيا أدوارها ووظائفها، ومن ثم تحول المشروع كله تحولا جذريا بهذه الصور الجديدة لنظرية مثالية. حتى العمل الذي يختلف كل الاختلاف لكل من جرامشي وبنجامين صُنف داخلها، ولم يكد أحد يسمع شيئا عن التحدي القوي المبكر لهذه المثاليات الحداثية الذي شنه كل من باختين وفولوشينوف وميدفيدييف. حتى (ولم يكن هذا يحدث غالبا) تم تنظير التشكيلات، فإن الدرس الأساسي للتحليل الشكلاني، الذي يتعلق بتشكيل الفرد الخاص وسواه من التشكيلات المعاصرة، تم تأكيده أقل بكثير من الدراسات الأكاديمية الأكثر أمنا وابتعادا.

ومن حيث مغزاه العام، ظل هذا العمل نوعا من التحليل الثقافي يهدف إلى تغيير التطور الفعلي للمجتمع، ولكن على مستوى محلي داخل المؤسسة كانت هناك دائما تلك الضغوط التي غيرت كثيرا في المراحل الأولى، من مناهج أخرى، ومن أقسام منافسة أخرى، ومن ثم قامت الحاجة إلى أن تحدد منهجك وأن تبرر أهميته وتوضح مدى صرامته، تلك الضغوط كانت ـ بالتحديد ـ نقيض ما كانت في المشروع الأصلي. والآن، كان ثمة كسب عظيم في تلك الفترة، كما يتضح لكل من يقرن العمل الأول بالعمل التالي عليه. حين كتبت كتابي عن «الاتصالات» كنا نقوم بتحليل الصحف وبرامج التليفزيون، بمادة منثورة على أرض المطبخ، ونضيف نحن ما لدينا على خلفية المغلفات. وحين أنظر اليوم إلى أقسام دراسة الميديا، وأرى التجهيزات التي يستعينون بها كي يؤدوا عملهم على النحو الصحيح، فإنني ـ بطبيعة الحال ـ أتعرّف التقدم الذي تم إحرازه. والأمر شبيه بهذا في دراسات الفيلم، فنحن لم نكن نعرف أبدا ما إذا كان الفيلم: (أ) سيصل أم لا، (ب) سيعمل مع الجهاز الموجود أم لا، (ج) وماذا إذا كان الفيلم ـ في فصل من فصول الكبار ـ سيبهر مشاهديه لدرجة أنك حين تدعوهم للمناقشة لن تجد كلمة واحدة. اليوم فإن مناهج الأفلام تتم في مؤسسة ملائمة، ولم أشك لحظة واحدة في ميزات هذا النظام، كما أن أحدا في مركز الكلية الإنجليزية في كيمبريدج اليوم يستطيع أن يعتقد، للحظة واحدة، أن ما

يقومون به ليس ممتازا بصورة مطلقة عما كان يقوم به ليفيس. أعني أنه فيما يتعلق بوسائل جديدة معينة، فإن العمل دائما أصبح أكثر مهنية وأكثر تنظيما وممولا على نحو لائق. من الناحية الأخرى، تبقى مشكلة نسيان المشروع الحقيقي، وأنت حين تفصل بين هذه المناهج الدراسية وتقول: «طيب، إن هذه الدراسات الثقافية أشبه بمسخ غامض وفضفاض، لكننا نستطيع أن نضع تعريفا دقيقا لها من حيث إنها تعني دراسات الميديا وعلم اجتماع الاتصالات والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية...»، هكذا تكون قد وضعت مناهج دراسية يمكن الدفاع عنها، وثمة أناس في أقسام أخرى يرون أنها مناهج يمكن الدفاع عنها، وأنه عمل منسق وله مراجعه. ولكن تبقى مسألة ما يحدث للمشروع باقية. وبمعنى من المعاني فإن أزمة هذه السنوات الأخيرة يجب أن تذكرنا بالعلاقة المستمرة بين المشروع والتشكيل، بمعنى افتراضي أننا نشهد بعض البناء الذي كان كامنا لو صح التعبير، وهو استمرار في خط بسيط، كما في هذه التقارير عن تاريخ الدراسات الثقافية، والتي توضح أن الناس يعملون، تدريجا ـ برغم أن الأمر يتم بصعوبة دائما ـ على التغلب على أخطائهم المتبقية، والتقدم ولو لخطوة واحدة، لكن هذا المسعى اعترضته بوحشية الثورة الواعية في هذه السنوات الأخيرة.

الآن أصل إلى سؤال المستقبل. فما لدينا اليوم هو موقف تغيرت فيه المؤسسات الثقافية الشعبية تغيرا عميقا، خلال ذات الفترة التي تطورت فيها الدراسات الثقافية مع إبدالات نسبية في الأهمية ـ بين الإذاعة والمطبعة على سبيل المثال ـ من نوع لم يكن أحد يحسبه ممكنا في الخمسينيات، وأصبحت لدينا مجموعات جديدة من المشاكل سواء داخل الأنواع المتعلقة المختلفة من الدراسات التي نقوم بها، وكذلك حول أيها الذي يتصل حقا بالمشروع، وكذلك مسألة النظر في تشكيلنا الخاص في هذا الموقع الراهن شديد التغير. وسآخذ زوجا من الأمثلة، أولا من العملية الداخلية للموضوعات ذاتها، لتصوير الآثار المتناقضة لهذا التطور الذي يلي الترحيب، والذي يأخذ طابع المؤسسة في الوقت ذاته، فيما يتعلق بالدراسات الثقافية. إذا أخذت مسألة الثقافة الشعبية أو القصص الشعبية، فقد تحولت تحولا واضحا في الثمانينيات عما كان عليه الموقف في الخمسينيات، ليس فقط لأن الناس أصبحوا أكثر استعدادا ـ نتيجة التغيرات العامة اجتماعية وشكلية

ـ للارتباط المباشر بالثقافة الشعبية، واضعين أنفسهم على مسافة واعية بعيدا عن ريتشاردز وليفيس في العشرينيات والثلاثينيات اللذين رأيا فيها مجرد تهديد لمعرفة القراءة والكتابة، وهو عنصر ظل باقيا، ربما، برغم أنه ملتبس وغير يقيني، في كتاب ريتشارد هوجارت. ولكن في الوقت نفسه فإن هذا التوتر الباكر بين لونين مختلفين كل الاختلاف من التراث والعمل، يمكن أن ينهار بسهولة إذا تم إيضاحه. إن من الضروري، ومما يمكن الدفاع عنه من الوجهة الثقافية تحليل المسلسلات والأعمال الدرامية المختلفة، على أنني ما زلت أعجب من هذه المناهج حيث إن المعلمين على الأقل ـ وقد أقول الطلاب أيضا ـ لم يواجهوا بأنفسهم مشكلات التطور الشامل للدراما الطبيعية والواقعية، ودراما المشكلات الاجتماعية، أو ألوان معينة من المسلسلات في القرن التاسع عشر، والتي هي عناصر تدخل في تكوين هذه الأشكال الدقيقة المعاصرة، بحيث إن التوتر بين التاريخ الاجتماعي للأشكال وهذه الأشكال في الموقف المعاصر بمضمونها الجديد في جزء منه، القديم في جزء آخر، وتقنياتها الجديدة في جزء منها، القديمة في جزء آخر، يمكن شرحه وتوضيحه من كلا الجانبين. وهذا يمكن ألا يحدث بسهولة إذا حدد المرء أبسط أنواع المنهج الدراسي، لأن المعلم يمكن أن يقول: «طيب. من أجل هذا يجب أن تتجه نحو الدراما...» أو الأدب أو الرواية، «إننا نعمل على الرواية الشعبية»، على أنه كيف يمكنك المضي داخل العمل بالغ الأهمية الذي يحدث الآن حول الروايات البوليسية ـ على سبيل المثال ـ دون أن تكون قادرا على تقصيها في الماضي إلى قصص الجريمة في القرن التاسع عشر، وتلتقط ـ بدقة ـ ملامح البيئة الاجتماعية والثقافية التي صدرت عنها، حتى يمكنك أن تضيف بعدا إضافيا في التحليل الذي نقول به اليوم حول الروايات البوليسية؟ أو، بالنسبة للبعد السوسيولوجي في الدراسات الثقافية، هناك مجمل المشكلة حول العلاقة بين العمل المعاصر الفاحص والمدقق، الضروري على نحو حاسم للتاريخ، والتفسيرات بالغة التعقيد للتاريخ، والتي لا يمكن التقليل منها، في نظري، بإزاحتها إلى تاريخ العمال أو التاريخ الشعبي، لأنك على هذا النحو تعزل طبقة، بمعنى من المعاني، عن العلاقات التي تكوِّن هذه الطبقة. إنني أقدم هذه الحالات كأمثلة لكيفية أنه في الجهد ذاته الذي يبذل من أجل تحديد

أوضح للموضوع، وإقامة منهج دراسي، وإدخال قدر من النظام إلى العمل ـ وكلها طموحات جديرة بالتقدير ـ فإن المشكلة الحقيقية للمشروع في مجمله ـ وهي أن أسئلة الناس لا يجيب عنها التوزيع القائم للمناهج الدراسية في التعليم ـ يمكن أن تسقط في هوة النسيان. والناس حين يكونون أحرارا في أن يختاروا ـ برغم أنهم ليسوا كذلك في أغلب الحالات بالنظر إلى الضغوط والتحديات الطبيعية تماما، والطموح المعقول إلى التقييم ـ فإنهم سيرفضون، المرة بعد المرة، أن يقصروا أسئلتهم على حدود المنهج الدراسي المقرر. ومن ثم تصبح العلاقات الداخلية بين المقررات، والتي هي النقطة الشاملة في المشروع، تتضمن مشكلة فيما كان يمكن أن يكون عملية ثمينة في تحديد الموضوع ووضع نموذج له.

لكن السؤال الأكثر أهمية الآن هو: حتى بعد التوسع الذي كان لدينا، الذي تعثر في البداية ثم تراجع بعدها نتيجة تعاقب المسؤولين من «كالاهان» إلى «تاتشر» و«جوزيف»، فإننا نواجه موقفا يختلف تماما من حيث النوع، لكنه يحمل التحدي نفسه الذي واجهه أولئك الذين عملوا على تطوير المشروع وسط ظروف خاصة في مراحله المبكرة، وما حصلنا عليه اليوم، وما لم يكن متاحا حين كانت الدراسات تتهيأ للدخول في المؤسسات الجديدة هو الاختفاء المؤثر لتلك الألوان من العمل الخاصة بالمراهقين، والتي كانت تمثل ضغوطا قوية ضد التعليم في الوقت ذاته الذي كانت تحدث فيه بعض التطورات. وكان ثمة ضغوط مفهومة، إذن، للمال والعمل ضد مشاكل الإبقاء على هذا النوع من المدارس، وهذا النوع من التعليم، والآن أصبحت لدينا تلك المؤسسة غير العادية للمناهج الدراسية، والتي ـ بمعنى من المعاني ـ وُضعت عمدا فيما وراء حدود التعليم، ولدينا التعليم المؤثر للأغلبية في جماعة العمر بين السادسة عشرة والثامنة عشرة، وقد تم إبعاده لأقصى ما يمكن عما كان يدرك باعتباره المعلمين القدامى المدمرين. ونحن نواجه اليوم تعريفا للتدريب الصناعي كان يبدو خشنا في سنوات 1860 حين تم اقتراح شيء شديد الشبه به، وكان يمكن أن نسعد بهذا لو حدث، لأنه كان ـ على الأقل ـ سيحل مجموعة من المشاكل. ويقال، مرة أخرى، إن الناس يجب أن يكتسبوا خبرة العمل من داخل أشكال الاقتصاد التي يجب أن يتواءموا معها، وما دامت هذه المناهج الدراسية مكتوبة، وما دامت برامج

خبرة العمل مكتوبة، فلا مكان يمكن تصوره لأناس مثلنا. لا أعني أن المبادرات الفردية ليست موجودة، بل بالأحرى قيام إمداد تعليمي بديل، له حوافز مادية بالغة القوة، بما فيها إمكان التوظف. وعلى حين تقول الحركات العمالية عن خبرة العمل مثل هذه إنها مجرد «عمل رخيص» أو ما أشبه، أقول ما يجب أن يقوله المعلمون، وهو ـ كحقيقة ـ حيث أرى مستقبل الدراسات الثقافية. هنا جماعة يمكن لو أنها أعطيت فقط ما يسمى «خبرة العمل»، ولكن قدمت لها بالفعل طرائق التشكيلات المرتقبة للرأسمالية الصناعية الجديدة ـ فستكون خلوا من ذلك البعد المتمثل في المعرفة الإنسانية والاجتماعية والإمكانية النقدية، والذي كان ـ المرة بعد المرة ـ أحد عناصر مشروعنا. ولئن بدا من الميئوس منه أن الناس في مؤسساتهم الضاغطة بقوة، والتي علينا ـ بطبيعة الحال ـ أن ندافع عنها، سيطلب منهم النظر نحو تلك المساحة، والتي تم إزاحتها بعيدا قدر الإمكان، بوعي شديد، كقضية سياسية، عن المعلمين المحترفين، فإنني يجب أن أقول التالي: إن هناك منظورا، بعد كل شيء خلال عامين أو ثلاثة أو أربعة، لحكومة من نوع جديد. وثمة إمكانية لتجديد المؤسسات القائمة، أو على الأقل بعض مشكلاتها المتعلقة بالمصادر وهيئات العاملين. وحين يأتي هذا، هل سنهلل ببساطة لأن أزمة الميزانية قد انتهت، أو أن أزمة المؤسسة قد انفرجت بعض الشيء؟ لو أننا فعلنا هذا، فإن تهليلنا لن يصدر إلا عن عمد، بعيدا عن المعلمين ـ فضلا عن أنه مجال من الواضح إسهام الدراسات الثقافية فيه بوجه خاص ـ فإننا نكون قد أهدرنا فرصة تاريخية، تماما كما أن فرصا أخرى مماثلة تم إهدارها، أو تحققت جزئيا فقط، أو تم إدماجها وتحييدها إلى حد كبير في مراحل مبكرة. وسنكون قد أهدرنا هذه الفرصة التاريخية لأننا قد أصبحنا، في قلب نجاحنا ذاته، مؤسسة.

لم أوجز، عن عمد، التطور الشامل للدراسات الثقافية بتعبيرات التقارب أو التلاقي بين المناهج الثقافية، والتي هي طريقة أخرى لكتابة هذا التاريخ، طريقة داخلية ومضيئة، لكنها ـ على ذلك ـ ليست كافية إلا لو ربطت بينها ـ طوال الوقت ـ وبين التشكيلات الدقيقة والمؤسسات الاجتماعية نفسها التي حدث فيها هذا التقارب أو التلاقي، والذي يجب أن يحدث. لأن هذا المنحى، بتعبيرات التاريخ الثقافي قد يحجب عنا، ونحن ندخل الحقبة

القادمة، ما هو فرصة تاريخية لتشكيل جديد للدراسات الثقافية. والوقت الملائم لإعداد هذه المبادرة الجديدة، والتي ستلقى، في الحقيقة، مقاومة شديدة من جانب أصحاب المصالح السياسية، إنما هو الآن، لأنه فقط حين يقدم مشروعٌ مقنع ومعقول وعملي أمام سلطة محلية أو حكومية مفضلة، فإن ما سيطلب منك هو أن تفرز وتصنف الطرق التي تستطيع أن تعلِّمه من خلالها، وسيكون هذا العمل الجديد أكثر من اعتراض يلقى المقاومة من جانب ما يتم تعليمه بطرق مختلفة. إذا أعملنا التفكير في هذا الآن، وإذا حاربنا من أجله، حتى لوأخفقنا فسنكون قد فعلنا شيئا نستطع أن نبرر به أنفسنا أمام المستقبل. لكنني لا أعتقد أننا بحاجة إلى الفشل على الإطلاق، وأعتقد أن النتائج ستكون متناثرة وغير مؤكدة، لكن هذا هو ما يمثل التحدي الآن. إذا تقبلت التعريف الذي أقدمه بأن هذا بالفعل ما أصبحت عليه الدراسات الثقافية، أن نأخذ أفضل ما نجد من العمل الثقافي، وأن نمضي به على هذا النحو بالغ الانفتاح كي نواجه الناس الذين يُعدُّ هذا بالنسبة لهم ليس طريقة حياة، وليس وظيفة بأي احتمال من الاحتمالات، لكنه بالنسبة لهم قضية مصالحهم الثقافية، قضية فهمهم للضغوط الواقعة عليهم، ضغوط من كل لون وصوب، من أقصى الضغوط ذات الطابع الشخصي، إلى أقصى الضغوط ذات الطابع السياسي العريض. إذا كنا مستعدين أن نحمل على كواهلنا هذا اللون من العمل، وأن نراجع مناهجنا ومقرراتنا الدراسية بأفضل ما نستطيع، من هذا الموقع الذي يتيح هذا اللون من التغير المتبادل، إذن سيصبح للدراسات الثقافية مستقبل مرموق حقا.

11

استخدامات النظرية الثقافية

لمدة عام أو نحو ذلك، وأنا أود أن أقول شيئا على جانب من الشكلية حول النظرية الثقافية، وتبدو لي هذه مناسبة ملائمة(*). والمسألة ليست ـ على الأقل بشكل أوليّ ـ اقتراحا أو تعديلا داخل هذه النظرية أو تلك عن الثقافة، هي بالأحرى إعادة نظر فيما نتوقع أن تكون عليه النظرية الثقافية ـ بأكثر المعاني تحديدا ـ وما يمكن أن تفعل. فضلا عن أن هذا سوف يتضمن ـ كتأكيد يحمل طابع التحدي ـ فحصا اجتماعيا وتاريخيا لما كانت عليه وفعلته في أشكالها المتباينة. فالنظرية الثقافية، وهي تتناول كل النتاج الثقافي باعتباره المادة الملائمة لها، لا تستطيع أن تعفي نفسها من أكثر الاختبارات دقة وصرامة لمواقفها وتشكيلاتها الاجتماعية والتاريخية، أو من التحليل المترابط لفروضها وقضاياها ومناهجها ونتائجها. ووجهة نظري حول ما يمكن اعتباره ـ على الوجه الصحيح ـ نظرية ثقافية، هي في ذاتها ـ وفي هذا السياق بوجه خاص ـ وجهة نظر قابلة للجدل. لأنني أريد أن أميز بين النظرية الثقافية ذات الدلالة من ناحية، وبين

(*) محاضرة ألقيت في أوكسفورد في 8 مارس 1986، في مؤتمر نظمته «أوكسفورد إنجليش ليمتد» بعنوان «حالة النقد».

النظريات المتعلقة بفنون خاصة، تلك التي تعد من أقل فوائد النظرية الثقافية أنها تحاول إلغاءها، أو في الحقيقة قمعها، وبين النظريات الاجتماعية أو السوسيولوجية الخالصة عن النظم العامة والمؤسسات، والتي تحاول بعض النظريات الثقافية أن تحاصرها أو تحل محلها ـ هذا من الناحية الأخرى. وفي هذه الفترة الراهنة فإن أي تسمية لتلك الأنماط من النظرية الثقافية التي تخلو من الدلالة والأهمية هي أميل لأن تقوم، وبسرعة بتنظيف المجال، أو على نحو أكثر تحديدا، بتنظيف المكان. وبرغم أن شيئا من هذا اللون لا بد أن يحدث، إلا أنه يجب عدم الاندفاع فيه.

وإنني بطبيعة الحال لا أقترح ـ كما يميل النموذج المكاني بالكثيرين لأن يفترضوا ـ أن عمل نظرية ثقافية مفيدة إنما يقع في مساحة تتوسط الفن من ناحية والمجتمع من الناحية الأخرى. على العكس، فهذه الآن بدهية، لكن المقولات التي يمكن تقصيها على نحو تاريخي، والأشكال التقليدية لانفصالها والعلاقات الداخلية بينها، هي تماما التحديات التي يتعين على النظرية الثقافية المفيدة أن تواجهها بشكل أساسي ومحدد. على أنني أقول إن النظرية الثقافية تبلغ أقصى دلالتها حين تكون معنية ـ على وجه الدقة ـ بالعلاقات بين الأنشطة الإنسانية الكثيرة والمتنوعة التي قسمت ـ تاريخيا ونظريا ـ إلى جماعات على هذا النحو، خاصة حين تتفحص هذه العلاقات من حيث هي دينامية ومحددة داخل مواقف تاريخية شاملة يمكن وصفها، والتي هي أيضا ـ كممارسة ـ متغيرة، وهي في الحاضر متقلبة. في هذا التأكيد، إذن، على نظرية لها هذه العلاقات المحددة والمتغيرة، تصبح النظرية الثقافية ملائمة ومفيدة، ومتميزة عن أن تقدم نفسها باعتبارها نظرية تشمل كل ممارسات الفنون المتنوعة، أو ـ من الناحية الأخرى ـ كشكل من أشكال النظرية الاجتماعية تقترح نفسها أو تميل لأن تكون بديلا ـ برغم أنها يجب أن تكون دائما ذات إسهام ـ لتحليل اجتماعي وتاريخي أكثر عمومية.

والحقيقة أن مشكلة العلاقات بين ما ندعوه اليوم بالفنون والعمل الثقافي، من ناحية، وعمومية النشاط الإنساني الذي نصفه على نحو فضفاض بالمجتمع، من الناحية الأخرى، إنما تقوم فقط ـ أعني كمشكلة نظرية، فالمشاكل العملية موجودة على نحو دائم ـ حين تحدث تغيرات تاريخية

خاصة وذات دلالة لكليهما. وإذا نظرنا وراءنا ـ على سبيل المثال ـ لذلك النسب العظيم من نظريات الفن أو نظريات فنون خاصة، فإننا لا نجد توترات ضرورية من النوع الذي يجعل مثل هذه العلاقات إشكالية، بين مثل هذه النظريات والأشكال العامة الكامنة التي ترجع إليها عادة بتوسع، فكل النظريات الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة في الفن وفنون خاصة، والتي تبلغ أوجها على نحو نمطي في قواعد التطبيق، تتخذ كقالب لعلاقاتها الأبعد الأشكال العامة وراء التراث المثالي، سواء كان ـ بشكل خاص ـ هو الأساس الذي يشكل الأفكار أو كافتراضات حول وجود طبيعة إنسانية أساسية لا تتغير. وقد نشأت بعض الصعوبات حين أعطيت هذه الأفكار أو هذه الطبيعة شكلا اجتماعيا معاصرا ومحددا، من نوع معياري بالضرورة، وفي ضوئها بدت أنواع أو أمثلة خاصة من الفن منحرفة، وجاء وصف العلاقات الفعلية أخلاقية بشكل أساسي، كنموذج ممثل لحالة أخلاقية قائمة أو زلاّت منها. وقد أصبحت هذه الصعوبات حرجة في المرحلة التالية للنظرية التي نطلق عليها، تعميما، كلمة الرومانتيكية. على أن التغير من قواعد الفن إلى قضية الأشكال الإبداعية المتفردة لم تؤثر ـ في ذاتها ـ في العلاقات الأكثر شمولا، حيث إن الدعوى الجديدة كانت قائمة على أبعاد عامة ومثالية مقاربة: بوجه خاص الخيال الإبداعي غير المتمايز. والتغير في المرجع الاجتماعي من إعادة إنتاج مجتمع متحضر إلى فكرة عن التحرر الإنساني المتخيل، كان له تأثير أقل، في مراحلها الباكرة، التي يمكن للمرء أن يفترضها أولا، ما دام المشروع الجديد كان لا يزال ـ نظريا ـ مثاليا وعاما. في مرحلة تالية فقط، ومع تمايز الفترات الإبداعية ـ أشكال تاريخية اجتماعية مفضلة أو غير مفضلة بالنسبة للفن والتحرر ـ بدأ منحى جديد لإعداد معادلة جديدة.

لكن تغيرات أخرى بدأت الآن في التفاعل، فالإحساس بالفن من حيث هو نشاط متخصص ومستقل معا، راح يقوى بدل أن يضعف، مع تزايد دعواه بأنه يمثل ـ الحقيقة أنه يحكم ـ الإبداع الإنساني ـ وظلت خبرة الممارسة تدعم، لدى الفنانين، الإحساس بمهارة مستقلة في ذاتها. لكن هنا أيضا ـ مرة أخرى ـ راح يقوى بدل أن يضعف نتيجة التغيرات الجذرية في شروط حياة الفنانين، خلال تلك الحركة الممتدة من مختلف أشكال الرعاية

إلى مختلف أشكال السوق. ووضع الفن كبدهية تعلو أي سوق، في محيط مثال خاص به، كان يمثل ـ بانتظام ـ استجابة للصعوبات الجديدة، تماما مثل اعترافهم العملي الصريح. وقد أحدثت التغيرات الاجتماعية وتوسع نطاق المشاهدين والجماهير نتائج أكثر جذرية، وبدأ لون من التفاعل المباشر مع الإنتاج يصبح ملحوظا، ثم يمارس أيضا، لكن التخصيص الكامل لما نراه اليوم مشكلة حديثة لم يحدث في الحقيقة إلا حين قام التحليل الاجتماعي والتاريخي للتغيرات الكبرى، التي تزداد وضوحا ـ اقتصادية وسياسية ولكن أيضا تغيرات في المادة والميديا في الإنتاج الصناعي والثقافي ـ بتقديم تخصيصات تنطوي على التحدي، تتمثل في التنظيم الاجتماعي والتطور التاريخي، وتتضمن صراعات وأزمات تحدث على نحو منتظم، والتي يبدو أن مشاكل الفن تتصل بالكثير منها على نحو مباشر.

وما تحقق أخيرا ـ على المستوى النظري ـ بالنسبة للكلمات/ المفاتيح الجديدة ذات الدلالة حول «الثقافة» و«المجتمع» هو النموذج الذي أصبح اليوم مألوفا: الفنون في ناحية، والبناء الاجتماعي في الناحية الأخرى، مع افتراض وجود علاقة دالة بين الجانبين. على أن أنماط النظرية التي تطورت عن هذا النموذج لم تكن، بعد، مجدية بشكل خاص. يصدق هذا على الصياغة ذات التأثير الساحق عن «القاعدة والبناء الفوقي» ـ وقد تم تبنيها في الممارسة أكثر مما هو بالنسبة للماركسية أو سواها من الحركات الاشتراكية ـ كما تنطبق على مختلف صياغات النخبة، وفيها أن ثمة صلة قرابة بنائية بين الثقافة الرفيعة وصور الامتياز الاجتماعي التي تعد ضرورية لتعزيزها. ونظريا، هناك قليل من الاختيار بين هذه المواقف المتعارضة، حيث إن التفسيرات التي تقدم غالبا، على كلا الجانبين، هي عن العلاقات الفعلية الشكلانية، وهي ـ في أفضل الأحوال ـ انتقائية أو قادرة على الإقناع. في الماركسية ـ على سبيل المثال ـ كان ثمة سيطرة مشتركة للنظريات المثالية، وفيها أن حالات الوعي التي تتسم بالتعميم، والتي يمكن أن تعزى إلى الطبقات، كانت تتم بطرق لم يحدث أبدا أن قدمت شرحا كاملا لكيفية تحولها إلى أشكال وأنواع وأساليب ومراحل في الفن، والنظريات الاقتصادية، والتي كان فيها ـ إلى حد ما ـ شكل من التحول المباشر للأبنية الاقتصادية القاعدية إلى صيغ في الفن، كما في قضية ما أطلق عليه «الشعر

الرأسمالي». وكان ثمة عمل أفضل، يعتمد على دراسات تجريبية سابقة، تنطلق من منظور تاريخي مختلف، عن تأثير التغيرات الاجتماعية والاقتصادية في موقف الفنانين، والتغيرات الموازية عند الجمهور. لكن هذه ـ على أهميتها في ذاتها ـ أخفقت على نحو نمطي في أن تقيم رباطا وثيقا بما يكفي مع التغيرات الداخلية، الفعلية والمنوعة، في مختلف الفنون، والتي يُنظر إليها ـ بطبيعة الحال ـ لا على أنها جوهرية فقط، بل أولية أيضا سواء من جانب الفنانين العاملين ومن جانب النقد التحليلي أو التقني الذي يزداد تخصصا.

إنما في هذه المرحلة الناهضة ولكن غير المشبعة بدأت أولى المبادرات النظرية المهمة في البزوغ ويجب أن أنظر أولا إلى ما يمكن تسميته الطريق من فيتبسك (Vitebsk)، أعني ما لا يزال غير مفهوم على نحو كامل، لكنها كانت حركة كبرى تتضمن (بشكل معقد وغير مؤكد) ب. ن. ميدفيديف وف. ن. فولوشينوف و م. م. باختين، الذين كانوا معا في فيتبسك أوائل العشرينيات، ثم عملوا بعد ذلك في لينجراد، وهذا أيضا هو المثال الأول الذي أقدمه لضرورة التحليل الاجتماعي في دراسة بنية أي مبادرة في النظرية الثقافية، فالحقيقة الأساسية في هذه الحركات النظرية هي الموقف المعقد الذي كانوا فيه وسط مجتمع ما يزال ثوريا على نحو فعال. ميدفيديف، بوجه خاص، كان عميد الجامعة البروليتارية، وكان منشغلا بنشاط ببرامج التعليم وبأشكال جديدة من المسرح الشعبي، لنا أن نتوقع، إذن، لونا من الانتساب البسيط إلى ما كان معروفا بالفعل «بالشعر السوسيولوجي»، وفيه يبدو أن التحولات التي تحدث للجمهور وموقف الفنانين يمكن أن تؤدي مباشرة، إلى نظرية وممارسة للفن، جديدتين وواثقتين. لكن هذا لم يكن الطريق الذي سارت فيه المبادرة، وبعيدا تماما عن حقيقة أن هذا العمل قد تمت مقاطعته وتحطيمه نتيجة صلابة النظام الستاليني من حيث الرقابة والتمسك بالمقولات الجامدة، وهي فترة يبدو أن فولوشينوف وميدفيديف كانا من ضحاياها المباشرين، حتى الموت، وفيها أيضا تم تهميش باختين.

ولأن ما تمت السيطرة عليه تماما كان مشكلة الخصوصية، وهي تنطبق تماما على عملهم الثقافي الخاص كما تنطبق أيضا على فهمهم للفن، فما

كانوا يواجهونه ـ بالتحديد ـ هو تلك القطبية القائمة بين الفن والمجتمع، والتي كانت مميزة للنماذج القائمة في تلك السنوات المضطربة، مع الرغبة في التحرر من كثير من الأشكال القديمة، كانت التيارات النظرية السائدة هي الشكلية، من ناحية بتأكيدها وتحليلها للعناصر المميزة والمستقلة بذاتها في الفن، ومن الناحية الأخرى تطبيق ماركسي شديد التعميم للمقولات الاجتماعية على شروط الإنتاج الثقافي. وما تحركت صوبه هذه الجماعة ـ عن حق ـ هو محاولة تحديد مكان الفجوات الحقيقية التي تُركت، والعلاقات الواقعية والخاصة بين تلك الأبعاد غير المترابطة على نحو عملي. وكانوا ـ اسميا ـ يلتزمون نموذج القاعدة والبناء الفوقي لأنهم يكتبون كماركسيين، لكن كل كلمة كتبوها كانت تؤكد طبيعة العلاقات العملية المعقدة والمنحرفة التي تجاهلتها هذه الصيغة أو أعتمتها، على نحو نمطي.

وثمة مشكلة خاصة بنا في التاريخ التالي، وهي ذاتها محددة اجتماعيا وأيديولوجيا (ومحددة سياسيا أيضا بطرق معقدة). فما حدث في الغرب بدءا من سنوات الستينيات، هو متابعة خطوط القوة الداخلية ذات الامتيازات ـ وما يزال يقدم أحيانا كنظرية أدبية حديثة كأنما لم يحدث طوال السنوات التي أعقبت ظهورها أن تم تحليلها بإسهاب ورفضها ـ هو أن الشكلانية الباكرة قد أصبحت هي ذاتها رد الفعل ضد الطابع الخارجي «للشعرية السوسيولوجية» القائمة آنذاك. وقد اعتبر ميدفيديف وباختين ـ عن حق ـ أن هذه الشكلانية هي النتيجة النظرية للمستقبلية، وفيها، كما قالا: «تنظم الحداثة المتطرفة والإنكار الراديكالي للماضي معا، ويؤديان إلى الغياب الكامل للمضمون الداخلي...»[1]، على أنهما استطاعا أيضا أن يدركا ما كان شكليا وإيجابيا معا في هذه الصيغة البورجوازية المنشقة للحديث والطليعة. وفي نضالها من أجل استقلال الفن عمدت الشكلانية ـ وفي الوقت ذاته ـ إلى رفض التقليل من شأن الفن من جانب النظام الاجتماعي البورجوازي (ومعه أشكال ومؤسسات الثقافة البورجوازية القائمة)، ولكن أيضا تلك الأشكال من التفكير في الفن التي تربطه بهذا النظام الاجتماعي، أو أي نظام اجتماعي آخر. وكان أعظم كسب للشكلانية هو الخصوصية، وهو تحليلها التفصيلي، وكشفها عن كيفية إنجاز الأعمال الفنية، وكيفية تحقيقها لآثارها. ولا يمكن بالتالي أن تحدث

عودة جادة إلى تطبيق مقولات عامة.

من الناحية الأخرى، فإن الحركة نحو التخصيص، أي - على سبيل المثال - الطرق التي تتغير بها الفنون المختلفة على نحو مرئي خلال الزمن، كان وراء المنظور الشكلاني. وأفضل ما استطاعوا الوصول إليه أخيرا هو الانتقال من تلك القوائم المفهرسة التي لا أمل فيها لمستودع الأساليب السرمدي - وهي قوام التحليل الأكاديمي الكسول - إلى تلك الفكرة المثالية، والتي قال بها أخيرا مرة ثانية أولئك الذين نادوا بما أصبح يعرف بالبنيوية، أي نمو منظم داخل ما لا يزال نشاطا مستقلا بذاته، والتفاعلات الداخلية المعقدة بين الاستراتيجيات والوسائل الممكنة. إلا أن هذه العملية - بطبيعة الحال - والتي ظل تجاهلها قائما من جانب أصحاب الشعر السوسيولوجي، والتي تعلم منها الفنانون والكتاب المشتغلون - بل والمنظرون في الحقيقة - وتبنوها، ابتعدوا عنها، ورجعوا إلى المناهج التي كان يستخدمها سابقوهم المعنيون، في مجتمعات أخرى وفترات تاريخية أخرى، وهي في ذاتها لا يمكن إنكارها، بل هي بالغة الأهمية في حقيقة الأمر. ما لم يستطع الشكلانيون رؤيته هو أن هذه العملية المحددة والمعقدة هي في ذاتها تاريخية، على أنها ليست مهمة التاريخ المتخصص، القائم على أشكال معطاة من تاريخ أكثر عمومية، لكنها ممارسة تاريخية متميزة، يقوم بها وكلاء حقيقيون، على علاقات مركبة مع وكلاء آخرين وممارسات أخرى، مختلفة ومنوعة في ذات الوقت.

إذن، فهذا الرفض البدهي للتاريخ، من حيث هو على صلة بالموضوع أو حتى محتمل، وهو السمة التي ميزت هذا الاتجاه من الشكلانية، عبر البنيوية، إلى ما أصبح يطلق على نفسه ما بعد البنيوية، كان يعني ابتعادا عن بعض الأشكال الأساسية للخصوصية، تحت غطاء الاهتمام الانتقائي ببعض صياغات الخصوصية التي عرفها ميدفيديف وباختين بأنها الافتراض الشكلاني بوجود «معاصرة أبدية»[2].

فضلا عن هذا، وكنتيجة حقيقية له، فإن استبعاد القصد الذي أعقب ترجمة المضمون كله إلى شكل كان له أثر تجريدي خاص، إن إقصاء الضغوط الحقيقية والجادة عن العمل الحقيقي للفن، كان لا بد أن يؤدي بالشكلانيين وخلفائهم إلى اختزال لغة الثقافة - بالضرورة - إلى العقلانية وحدها. أو على نحو ما صاغها ميدفيديف وباختين: «لقد اختزلوا كلا من الإدراك

الإبداعي والتأملي إلى أفعال التجاوز والمقارنة والاختلاف والتعاكس..، أي إلى أفعال منطقية خالصة، هذه الأفعال تم التعامل معها على أنها كافية تماما لإدراك القارئ وللقصد الإبداعي للفنان نفسه معا...»[3]، ومن التعقل أن نفكر أن هذا كان مطبوعا (في روسيا) قبل ثمانية وخمسين عاما، أي قبل أن تنتشر هذه الأخطاء التي يحددها، مرة ثانية وعلى نحو مدمر، وتقدم باعتبارها تجديدات نظرية.

هذا النقد، كما حدث، والذي كان يمثل تقدما نظريا عظيما، لم يتقدم ـ إلا جزئيا فقط وعلى نحو غير كامل ـ نحو التحليل المباشر. باختين وحده ـ ولكن على نحو مرموق آنذاك ـ كان قادرا على أن يتم هذا العمل الذي يُعد عمل العمر كله. واستمر التحليل الشكلي داخل بعد تاريخي واع، ولكن كطريقة تابعة ـ وربما ما تزال تابعة ـ للفهرسة الأكاديمية، ولتلك الطرق من الشكلانية، التي ظلت حتى تم تنظيرها مرة أخرى بالتعبيرات الأصلية نفسها إلى حد كبير، تجد أساسها العملي في أشكال النقد المتخصص، وكانت هذه ـ في الوقت ذاته ـ أقل منهجية، وأقل ضراوة في استبعاد التاريخ، الذي يتحول حين تقوم الحاجة إليه ـ إلى «خلفية»، وهذا شكل جديد من أشكال القطبية المألوفة. إن النظرية الثقافية ـ خاصة في قطاعاتها الناطقة بالإنجليزية والفرنسية ـ تحولت، لحد كبير، إلى صيغ مثالية واقتصادية.

والآن يصبح من الضروري، ولكن من الصعب أيضا، وبوضوح (لأسباب محلية) أن ننظر للحظة أخرى من المبادرة في النظرية الثقافية، التي تمت فهرستها على نطاق واسع، وبسخاء في الحقيقة، لكنها لم تلق من التحليل إلا أقل القليل. وأنا لا أعني هذا التحليق في الزمن ـ والذي آمل أن يكون خموده اليوم واضحا لكل ذي عينين ـ والذي فيه تقدم الشكلانية العائدة أبنية ذات صياغة أفضل وصبغة عقلية أفضل للإنتاج المنظم وتطوره، أو حيث تجد المثالية العائدة مقولة ـ أيديولوجية عامة جديدة يمكن تطبيقها دون تمييز ودون تخصيص بشكل أساسي على معظم الأشكال العامة. وبالمقارنة، فإن التيار الذي يزيد اتساعا للدراسات التجريبية للأشكال والتغيرات في موقف الفنانين، بل حتى الدراسات الكثيرة عن الجماهير والمشاهدين، تم تنظيرها النهائي في صور نظرية الاستقبال، إنما تتقدم في اتجاهات مفيدة، لكنني أفكر فيما وراء هذا، في لحظة شديدة

الخصوصية في بريطانيا، حيث كانت نظرية ثقافية ذات طابع نخبوي مثالي تتفاعل مع تطور قصدي للدراسات الثقافية التجريبية، بما فيها «الميديا» الجديدة شديدة التأثير، وذلك داخل بناء مركب من العلاقات الطبقية التي هي على علاقة وثيقة بالنتاج النظري النهائي.

صحيح أن هذا العمل ـ في كل مراحله الأولى والمتوسطة ـ كان وراء مشروعات مهمة أخرى. فعمل جرامشي حول التشكيلات الثقافية كان تقدما عظيما، خاصة فيما يتعلق بعناصره التاريخية والتحليلية، برغم أن العرض النظري لأنماط التشكيل كان ما يزال بسيطا نسبيا. ومرة ثانية، كانت هناك الممارسة المهمة الباكرة لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا، التي أسست ـ على نحو أصيل ـ مناهج جديدة ونفاذة في التحليل الشكلي التاريخي، ولكن على أسسها الخاصة، المتأثرة ـ على نحو جذري ـ بالتحليل النفسي. كما أن عمل بنجامين، وأدورنو في أعماله الباكرة، ولونتيال (Lowenthal) وآخرين كان تقدما مدهشا، لا يمكن إلغاؤه ـ وإن كان يجب فصله عن ـ التنظير النهائي والمغلق، بل الذي يلغي ذاته، لما تبقى منه، في المواقف الاجتماعية والتاريخية المتغيرة على نحو جذري ومشوش، واستعدادتهم الغريبة لاستقلال الفن التي كانت، بالفعل، نهاية هذا التاريخ ذي الدلالة لتطور ما كان يسمى «مجتمع الجماهير» ـ إنها إعادة التحاق لما كان يعد ماركسية بالتنظير البورجوازي الرئيسي لأزماته الخاصة.

والنقطة الأساسية أميل لأن تكون أن النظرية الإنجليزية التي صاحبت الدراسات التجريبية الباكرة المستفيضة، كانت بالفعل ـ أو بالأحرى كانت من قبل ـ من النوع نفسه. وأصبح التاريخ بالتالي تعبيرا موضوعيا عاما عن الانهيار والسقوط. حتى البحث التاريخي أصبح ـ مرة واحدة ـ مكثفا ونهائيا. هنا أصبحت العلاقات الطبقية الفعلية المتطورة أمرا حاسما. ففي سنوات الثلاثينيات ـ خاصة في جامعة مجلة سكريوتني Scrutiny ـ كان هذا شغل البورجوازية الصغيرة المهمشة، التي جمعت القدرية العامة لطبقتها بحملة عدوانية ضد أولئك الذين تحول المؤسسة أو الامتيازات بينهم وبين الاعتراف بعمق الأزمة الحقيقي. هذا الطابع المزدوج لما بدا ـ برغم أنه لم يتخذ طريقا منهجيا ـ نظرية تفسر الاستمرار والانقطاع معا في المرحلة التالية. أما الاستمرار فتمثل، أولا، في هذا التأكيد العملي القوي على خصوصية الفن،

هذا العنصر الذي قاوم بنجاح، وظل يقاوم، التطبيقات العامة الواسعة للحقب والمقولات. وتمثل الاستمرار، ثانيا، في الساحة العامة لرفض التفسيرات القائمة التي يقدمها أصحاب الامتيازات، وهو تأكيد ربط ـ بقوة ـ بين كل من جاءوا إلى التعليم العالي من طبقات كانت مستبعدة منه إلى حد كبير، وبين ـ للنظرة الأولى ـ كل الطرائق الراديكالية لهؤلاء وسواهم، على أنه، في هذه الساحة على وجه التحديد، وضعت أسس الانقطاع.

ففي أواخر الأربعينيات، ثم بشكل ملحوظ في الخمسينيات، فإن النتائج الاجتماعية التي تم التعبير عنها دون لبس حديثا، للوضع النظري الأساسي ظهرت في صراع حاد مع المعتقدات والانتماءات الاجتماعية والسياسية ذات التكوين العميق عند جيل جديد من الطلاب الذين جاءوا من أسر من الطبقة العاملة واشتراكيين آخرين. ومن السهل اليوم أن نقول إن هذا كان يجب أن يحدث قبلها بكثير، حين كان ليفيس وجماعة «سكريوتني» يهاجمون الماركسية، برغم أن ماركسيين كثيرين كانوا يشاركونهم ليس فقط الموقف النقدي الأدبي، ولكن المواقف الثقافية المعادية للمؤسسة أيضا. وأحد الأسباب ـ الذي ظل قائما في الفترة التي تلت الحرب ـ هو بالتحديد امتياز التخصيص ـ ويبدو من الملحوظ أنه يعاكس التطبيقات اليسارية الاقتصادية أو المثالية، والذي أدى ـ في عشرينيات الاتحاد السوفييتي ـ بجماعة فيتبسك إلى الاعتراف بالامتياز نفسه في الشكلانية، على عكس معظم الصياغات الماركسية الرسمية.

على أن المجال الرئيسي الذي ظهر فيه الانقطاع، ثم القطيعة، في بريطانيا، كان من نوع مختلف، لا في البناء المضطرب المنوع لمجتمع ثوري حقيقي، ولكن في مجال أكثر هدوءا، وإن لم يخل من توتر، هو مجال التعليم العام، المتغير والمتنافس، فقد كان موضع ملاحظة، وإن لم يكن موضوع تحليل فيما أعتقد، أن الشخصيات القيادية فيما أصبح يدعى، في هذا المجال والمجالات المرتبطة به، «اليسار البريطاني الجديد» قد اختارت ـ في تلك السنوات الحاسمة ـ أن تعمل في مجال تعليم الكبار. كان هذا الشكل الاجتماعي والثقافي هو الذي وجدوا فيه إمكان إعادة توحيد ما هو ممزق في تاريخهم الشخصي، أي قيمة التعليم العالي، والحرمان التعليمي المستمر للأغلبية من طبقتهم الأصلية أو التي ينتمون لها. وكانت ممارسة

التعليم الفعلي للكبار، على حافة مؤسسة لا تكاد تتغير، معقدة بل سلبية في بعض طرائقها، لكن القصد كان ما يزال واضحا كل الوضوح، فضلا عن أنه كان من المفيد معارضة المبادرة السائدة لمنظور مثل منظور جماعة «سكريوتني» حيث كان الموقع المختار هو المدارس الثانوية، مع حد أدنى من الارتباط بالجامعات القائمة.

هذا التعارض بين المحاولة في تعليم الأغلبية، والمحاولة ـ الأكثر نجاحا في الحقيقة ـ لتوسيع الأقلية الثقافية المهمة، تتسق تماما مع الانقطاع في النظرية الثقافية الذي حدث أواخر الخمسينيات، فضلا عن، ومتفاعلا مع هذا، القطيعة مع الحركات الشيوعية الأوروبية بدءا من 1956 التي حررت بعض أعضاء هذا الاتجاه من التأكيد الثقافي الذي كان لا يزال يعتبر ماركسيا، وكان في أفضل حالاته تراثا انتقائيا بديلا، وكان ببساطة، طرحا مضادا أكثر منه تنظيرا، وفي أسوأ حالاته كان تطبيقا لمعادلات اقتصادية أو شعبية مثالية. وثمة بعض الأفراد، بطبيعة الحال وصلوا لهذه القطيعة قبل عدة سنوات من التشظي السياسي المكشوف.

وكانت إحدى ميزات هذا التحول الشامل التي أصبحت ممكنة نتيجة هذه القطيعة السياسية بوجه خاص، تتمثل في تدفق مدى كامل من العمل على نظرية ثقافية ماركسية أقل تشددا وجمودا، وجاءت من أماكن أخرى، عمل على أكثر المستويات جدية، من لوكاتش وجولدمان إلى جرامشي وبنجامين وبريخت. هذا الموقف الجديد الذي لم يتم التنظير له على نحو نسبي بدأ الآن في التفاعل مع عدد من الأشكال (البديلة في الحقيقة) لهذا العمل. على أنه خلال سنوات قليلة، وفي أحد الانقلابات الهائلة في الزمن، والذي يمكن أن يعد من وجهة نظر تحليل أبعد، وعن حق، ضد الشعبية وضد الراديكالية (ولكن مع القناع الضروري، كما حدث من قبل، والمتمثل في بلاغة طليعية)، هذه القضية النظرية المتطورة تم تجاهلها، وربما لخمسة عشر عاما تم تشويشها. كانت هناك ـ ببساطة ـ عودة الشكلانية الباكرة إلى النشاط، قادمة من الولايات المتحدة عبر فرنسا. غير أن ما كان أكثر قدرة على التخريب صور التكيف معها التي تقوم بها الآن ماركسية حداثية واعية بذاتها. في تلك الفترة العظيمة من التدفق، لم يسمع شيء ـ حرفيا لا شيء ـ عن تلك اللحظة الضائعة في فيتبسك، برغم أن تعريفها المهم للشكلانية

من حيث هي تنظير المستقبلية ـ تلك التي كانت ـ على وجه الدقة ـ لحظة عنيفة لكنها خاوية وغير متصلة ـ كان يمكنه أن ينقذ سنوات كثيرة مهدرة. إن حركة طليعية غير متمايزة أساسا في الثقافة، كشفت بين الحربين عن مداها الشكلاني والسياسي، من الاشتراكية الثورية إلى الفاشية، وبشكل مباشر في الفن، من أشكال جديدة للكشف إلى أشكال جديدة لاختزال الإنسان، قدمت باعتبارها الحافة القاطعة لما يُعد نظرية جديدة. وتكررت ـ على نحو مضطرب ومتخشب ـ كل صور الرفض غير المتمايز «للواقعية» و«الإنسانية». هذا الخليط المتنافر من النظريات الذي تمت مواجهته في فيتبسك: صياغة يتزايد اليوم زيفها وتضليلها لأفكار سوسير في اللغويات، وصياغة للمنابع والمقاصد الفردية الإنسانية مستمدة من فرويد والتحليل النفسي، وتجريد عقلاني للنظم المستقلة، كان هذا كله هو الدفاع النظري لهؤلاء المنشقين البورجوازيين الذين يشكلون الطليعة بشكل أساسي، لا ضد المجتمع البورجوازي فحسب، بل ضد دعاوى أي مجتمع ناشط، يصنع ذاته (بما فيه المجتمعات الثورية)، هذا الخليط المضبوط تدفق فوق النظرية الثقافية الغربية وغيَّر ـ على نحو جذري ـ من مقاصدها في الممارسة.

وبالنسبة لما أصبح عليه الحال الآن أيضا، في معارضة مع التوتر المنعزل نسبيا البازغ في سنوات الخمسينيات، فثمة صيغة جديدة لتعليم عام يتم إصلاحه وتوسيعه، كانت تشق طريقها إلى الجامعات في المواقع المهمة في ذلك الوقت. فإن أهمية الميديا الجديدة، خاصة التليفزيون، كانت تغير كل التعريفات الجاهزة للأغلبية أو مشروع الثقافة الشعبية. وفي حدود الممارسة، فإن ما حدث بين الستينيات والثمانينيات كان ـ في الأساس ـ محاولة شجاعة وثابتة للدخول إلى الأشكال الجديدة بألوان جديدة من النتاج الثقافي، سواء بمضمون وقصد جديدين داخل إطار الميديا السائدة أو كموجة في المشروعات المستقلة والهامشية، من عروض الشوارع إلى الفيديو والنشر داخل الجماعة. هذا الكيان من الممارسة، المتفاوت وغير المنتظم بطبيعة الحال كما كان، بحاجة إلى نظرية، حتى حين كانت، في معظمها، على جناح طائر، وكانت بحاجة إلى أن تقتبس، من حين لآخر، قضايا عامة أو مطامح من طروح أواخر الخمسينيات. لكن النظرية التي تعايشت معها على نحو عملي كانت هي هذا الكيان من العمل ذاته والذي يتأجج بالنشاط

الثقافي، والذي كان ناقصا ـ قبل كل شيء ـ في المجال الرئيسي: طبيعة التكوينات الثقافية، ومن ثم القوة والممارسة المنطلقتين إلى الأمام.

هنا (وهذه نقطة تنطبق علينا جميعا بدرجات متفاوتة)، بكل طاقاتها المفيدة في الغالب، فإن التركيز الجديد داخل ما كان لا يزال مؤسسات تعليم الأقلية، كان له أسوأ الآثار، حتى عليها هي ذاتها. فكتل الأيديولوجيا يمكن أن تنقل لأي مكان في التحليل التاريخي أو الثقافي العام، أما في الممارسة ـ وكما يمكن لأي فرد تال أن يفعل ـ فإنها كانت تفتقد تقريبا أي شكل مفيد من قوة الانتشار القابلة للتخصيص. مرة أخرى، قد وضح في فيتبسك أن العمل الأدبي هو ـ على نحو لا يتغير ـ حافل بالمضمون والقصد، بالضبط لأنه أيضا ميل خاص أو نزعة خاصة داخل شكل خاص. على أن ما أصبح يقال اليوم مرة ثانية ـ من جانب كل فرد تقريبا ـ هو أن التخصيص قام على إزالة تلك المفهومات الساذجة مثل المضمون «الخارجي» والقوة، وأصبح اسم هذا التخصيص هو «النص». ومن باب السخرية، فإن هذه الكلمة مأخوذة من القاموس ذاته الذي أخذت منه الكلمة الأكاديمية التي تعني مجموعة المبادئ والقوانين الكنسية (Canon). النص: موضوع معزول يتم تأويله وتفسيره والنقاش حوله، من فوق المنابر يوما ما، والآن من مقاعد الحلقة الدراسية. ولا يؤدي هذا إلى أي اختلاف مفيد حين يبدأ هذا الموضوع المعزول في التفتح على صور التعدد وافتقاد اليقين الداخلي، أو في المرحلة التالية من انفتاحه الكلي والبائس على أي شكل من أشكال التفسير والتحليل أيا كان. ومن ثم تنقطع العلاقة الرخوة للقراء والنقاد بأي التزام بالارتباط الاجتماعي أو الحقيقة التاريخية. فما تم استبعاده من هذا العمل الذي هبط إلى مكانة النص، أو النص كحيلة نقدية، هو القوة الاجتماعية والتاريخية القابلة للتخصيص في صنعه، وهي قوة عليها أن تجمع المضمون والقصد معا بدرجات نسبية من التحديد، لكنها تتوافر بشكل كامل فقط من حيث هي قوة في كل تخصيصاتها الداخلية (النصية) والاجتماعية والتاريخية (الشكلية بالمعنى الكامل).

وفي الممارسة ـ بطبيعة الحال ـ ظلت أشياء أخرى كثيرة تواصل عملها، نظرا لوجود أنواع عديدة مختلفة من الناس، ولأن الفترة كلها ـ والتي اعتبرها الآن، على الأقل برنامجيا، قد انتهت ـ كانت تتميز بانتخابية غير عادية،

وبتحولات نظرية وشبه نظرية ـ كي لا نقول إنها مجرد اتباع «للمُودة» ـ بالغة السرعة. على أن المهمة الرئيسة لأي تحليل نظري هي تحديد أصل أو منبت أي شكل، هنا يصبح الانتساب واضحا: كانت هناك نصوص لأنه كانت هناك مناهج دراسية، وكانت هناك مناهج دراسية لأنه كانت هناك مؤسسات، وكانت هناك مؤسسات تتسم بأنها مفتوحة فقط على نحو هامشي، لأن الدافع نحو التعليم العام للأغلبية، بأكثر الصور جدية، كجزء من عملية المقرطة العامة للثقافة والمجتمع، تم تعويقه في البداية، وتركت مساحة متسعة لكنها لا تزال لأصحاب الامتيازات ومغلقة نسبيا، ثم تراجعت أثناء الثورة المضادة خلال السنوات العشر الأخيرة، من كالاهان إلى جوزيف وتاتشر، مما نشر البطالة والإحباط في صفوف جيل كان لا يزال ـ على وجه الإجمال ـ منضويا ـ من الناحية النظرية ـ في صور الحداثة الحامية للذات التي ميزت المرحلة الوسطى.

عن هذا الشرط، لا برغم المقاطعات والضغوط، بل في الحقيقة بسببها، جاءت تلك الفوضى فيما بدا ـ وقد كان كذلك فعلا بالنسبة لعناصره النظرية ـ ركودا وخمودا، وعلينا الآن أن نتحرر منه. ومعظم هذا سيتم عمله ـ إن حدث ـ بطرق مختلفة تماما عن النظرية الثقافية، ولكن يبقى من المهم ـ كما يمكن أن نعرف حتى من حكاية فيتبسك، وأشكال الاقتلاع والضغط الأشد بكثير مما نواجهه اليوم ـ أن النظرية، على الأقل لا تعوِّق أحدا.

تخيل ما كان يمكن أن يحدث لو أن هذه المداخلة المهمة الموجزة التي حدثت في أواخر العشرينيات كانت قد أصابت النجاح، لا على المستوى الثقافي وحده ـ وهو ما حققته، في رأيي، على نحو حاسم ـ ولكن على المستويين الاجتماعي والسياسي. إن تأكيدها على الخصوصية، وعلى التشكيلات الاجتماعية والثقافية الحقيقية، المتميزة عن تلك المزعومة، كان يمكن أن يقدم مفتاحا للمقاومة ضد الفرض البيروقراطي، وضد فن تطبيقي محدد تحديدا خارجيا. وفي ذات الوقت، وعن طريق ربط الخصوصية الفنية بالعلاقات الحقيقية والمركبة في المجتمعات الفعلية، كان يمكن أن تضع النهاية لاحتكار الشكلانية لهذا الالتفات نحو الفن وعمله، والذي يجب أن يقدره الفنانون الممارسون، وهم يعملون، قبل كل شيء. إن هذا لم يكن ليمنع ـ فقط ـ هذا الانزلاق نحو مثالية لا أساس لها عن «الفن من أجل

الفن»، بل كان أيضا سيحول دون الاكتشاف في مجتمع ثوري، أو في الحقيقة أي مجتمع عامل، لهذا الأمر الذي يبدو أكثر إقناعا من حيث هو شكل من أشكال المعارضة، فمن السهل نسبيا أن يتخلص المرء منه، في الأوقات الصعبة، حين يكون ما يتم التخلص منه أيضا هو، بالفعل، الاستقلال الضروري الفاعل لأي فنان. لقد دفعنا جميعا، وفي مجالات وراء الفن بكثير، ثمن هذا الإخفاق، والذي كان أيضا، إلى المدى الذي وصل إليه نجاحا ثقافيا مدهشا.

والآن، تعنينا - مرة ثانية - الموضوعات المرتبطة. لقد بدأت بالسؤال عن النظرية الثقافية ذات الدلالة، ماذا تكون وماذا يمكنها أن تفعل. وتظل لهذا السؤال أهمية أكبر من أي تحليل داخلي لأي مرحلة من مراحل النظرية، والتي تصبح مجدية فقط حين تبلغ النقطة التي تستطيع عندها أن تحدد الروابط الرئيسة والثغرات الرئيسة داخل التاريخ الاجتماعي الحقيقي. أما التقاط النصوص والأفراد، من فوق، وهو ما يعد أسوأ تراث النقد الأكاديمي، والذي حدد النغمة والرضا عن الذات لدى جيل كامل من المفسرين والنقاد المستقلين، فيجب أن يحل محله انشغال من مواقف متكافئة، يضم أعمالا وحركات جديدة. أو فلنضع الأمر على نحو آخر، بكلمات ميدفيديف وباختين: «إن الأعمال لا يمكنها الدخول في اتصال حقيقي إلا كعناصر لا يمكن فصلها عن التفاعل الاجتماعي... إنها ليست الأعمال التي تدخل في اتصال، لكنهم الناس، الذين يأتون إلى هذا الاتصال عن طريق وسيط هو الأعمال...»[3]، وهذا يوجهنا نحو السؤال النظري والمركزي في التحليل الثقافي، وهو ما حددته في البداية بأنه تحليل العلاقات الخاصة، والتي من خلالها يتم صنع الأعمال وتبدأ حركتها. وفي هذا مناقضة واضحة ومتحدية لما كان قد أصبح نموذجا سائدا، والذي حدده جون فيكيت (John Fekete) بما يلي: «إن الاختلافات في النموذج اللغوي تقدم تعريفا للحياة الإنسانية يدعونا لأن نقنع بالوقائعية العمياء المتمثلة في التعدد والتتابع المسلسل للنظم الرمزية والمؤسسية، مع عدم وجود معايير لدينا تصلح لتقييم دلالاتها. ولا شيء يمكن عمله أو نحن بحاجة إلى عمله حولها...»[5]. وعلى وجه اليقين، فإن هذه «الوقائعية العمياء، تنحط مع نظام الامتياز إلى مجرد اللعب، لا شيء بهيمي في الحقيقة، بل هي ألعاب متعددة.

على أن «النموذج اللغوي» يبقى مفتاحا أساسيا للدخول، لأنه كان ـ على وجه الدقة ـ الطريق الحداثي للهروب من مصيدة الشكلانية، بمعنى أن النص المستقل في ذاته، وبالتأكيد على خصوصيته، هو ـ كما أوضح فولشينوف ـ عمل في اللغة لا يمكن إنكار أنه اجتماعي. والحركة الشكلانية نحو «التغريب» كانت ـ بالمثل ـ بديلا أيديولوجيا للعلاقات الحقيقية الأكثر تنوعا وتعقيدا، في مواقف اجتماعية وتاريخية متباينة، بين اللغة المشتركة، والعمل الذي لا يزال مشتركا، مهما كانت درجة غموض العلاقة وتشوشها. هنا ـ على وجه الدقة ـ في العمل الحقيقي على اللغة، بما فيه لغة الأعمال التي تميزت ـ مؤقتا ـ بأنها مستقلة في ذاتها وحرة، يمكن أن تتركز نظرية ثقافية حديثة: لغة «اجتماعية» منهجية وديناميكية، متميزة عن «النموذج اللغوي». وكان هذا واضحا تماما ـ من الوجهة النظرية ـ في عمل فولوشينوف الذي صدر أواخر العشرينيات (الماركسية وفلسفة اللغة). بعدها، مع عودة اللغة ـ بأي معنى كامل ـ نبلغ أقصى الأدلة المتاحة عن المدى الممتلئ والمعقد للمقاصد والقوى، بما فيها تلك القوى التي هي شيء آخر غير التحليلي والتفسيري، قوى مبدعة ومحررة، كما جاء في تأكيد فيكيت الصحيح: «إن القصد في التطبيق العملي التحرري سابق على الممارسة التفسيرية...»[5]. وعلى وجه الدقة لأن أي قصد اجتماعي أو ثقافي أو سياسي ـ ويمكننا أن نقول: أو عكس ذلك ـ ليس مستمدا ـ أو على الأقل ليس بالضرورة ـ من موضوعات التحيل، ولكن من وعينا العملي، ومن انتماءاتنا الحقيقية والمحتملة إلى علاقات فعلية وعامة، بأناس آخرين، معروفين أو غير معروفين.

وما ينبثق هنا باعتباره أكثر العناصر عملية ومركزية في التحليل الثقافي هو أيضا ما يميز أكثر النظريات الثقافية دلالة، أي استكشاف وتخصيص التشكيلات الثقافية المتمايزة، وقد كان ضروريا ـ بطبيعة الحال ـ في مجتمعات الرأسمالية المتحدة والبيروقراطية، أن نقوم بتحليل مؤسسات الثقافة الأكثر طواعية من الوجهة السوسيولوجية، لكننا ما لم نحدد التشكيلات الأكثر خصوصية، فإن هذا يمكن أن يتردى إلى تجريدات مثل «جهاز الدولة الأيديولوجي»، أو هذا التعبير الذي ما يزال مائعا عن المثقفين «التقليديين» و«العضويين»، ونستطيع أن نحدد العلاقات الخاصة الدالة دائما في حالة حركة وتوتر وتناقض داخل المؤسسات الكبرى، كما في سيادتها غير المتمايزة.

فضلا عن أنه منذ قام هذا النوع من مجتمعاتنا، خاصة منذ أواخر القرن التاسع عشر، ثمة حقيقة ثقافية هي أن الحركات الأقل شكلية، المدارس والاتجاهات التي تأخذ طابع الحملات، قد حملت قسما عظيما من تطورنا الفني والثقافي الأكثر أهمية. وما يمكن أن نتعلمه من تحليلها تاريخيا، منذ ما قبل الرافائيليين إلى السورياليين، ومن الطبيعيين إلى التعبيريين، يمكننا أن نتقدم به لتحليل تشكيلاتنا الفعلية المتغيرة. وما نتعلمه ـ قبل كل شيء ـ في التحليل التاريخي هو ما يلاحظ من النشاط الممتد والمخترق والمتداخل بعضه في بعض للأشكال الفنية والعلاقات الاجتماعية الفعلية أو المبتغاة. إنه ليس أبدا تحليلا فنيا خاصا فقط، برغم أن معظم الدليل المتاح سيأتي عن طريقه ، وليس كذلك تحليلا اجتماعيا ذا صفة عمومية فقط، برغم أن هذه المرجعية يجب أن تتم على نحو تجريبي. إنه الكشف المستمر والثابت للتشكيلات الأصيلة، التي هي ـ في آن معا ـ أشكال فنية ومواضع اجتماعية، مع كل الدليل الثقافي الملائم عن التماثل والتقديم، الموقف المحلي والتنظيم، القصد والعلاقات المتبادلة بالآخرين، التقدم بوضوح في أحد الاتجاهات ـ الأعمال الفعلية ـ كما في الآخر: الاستجابة الخاصة نحو المجتمع.

وثمة إشباع ثقافي في هذا اللون من التحليل، لكن حين يتم تنظيره نعرف أنه يشملنا أيضا على نحو مباشر، في تشكيلاتنا الخاصة وعملنا. من هنا أستطيع القول إن ما بدا ملحوظا أكثر من سواه خلال الثلاثين سنة الأخيرة هو الطاقة والتكاثر في مختلف المبادرات الفنية والثقافية الراديكالية. هذه الحيوية حقيقية، ويمكن أن تكون مطمئنة إذا لم يكن علينا أن نتذكر ـ على سبيل المثال ـ الحيوية المماثلة لثقافة «فيمار» في العشرينيات، التي مضت بعيدا «بقمصانها الحمر» و«الصواريخ الحمر»، والتي لم يقمعها هتلر فقط (هذا التهديد السياسي الدائم)، لكنها حين وقعت تحت الضغوط، تبين أن حيويتها كانت ذات حدين، لا تتوحد إلا بفضل النفي والإنكار، كما كان الأمر دائما خلال فترة الطليعة كلها.

هل أصبحنا الآن على معرفة كافية وصلابة كافية كي ننظر إلى حدودنا نحن المزدوجة؟ هل يجب علينا ألا ننظر، بعناد، إلى هذه التشكيلات الكثيرة، وعملها ونظرياتها، والتي تقوم فقط على صور الإنكار وأشكال الانغلاق، في مواجهة ثقافة ومجتمع غير متمايزين وراءها؟ أهي مجرد مصادفة

فقط أن ينتج شكل واحد من نظرية في الأيديولوجيا هذا التشخيص المحبط للتاتشرية التي أشاعت اليأس، ونزع السلاح السياسي في موقف اجتماعي كان دائما أكثر تنوعا وأكثر إثارة وأكثر وقتية؟ ألن تكون هناك نهاية أبدا لمنظري البورجوازية الصغيرة الذين يضعون خططا للتكيف على المدى الطويل لمواقف على المدى القصير؟ أو، بالنسبة لأنواع عديدة من الفن الحديث، هل نستطيع أن نطرح السؤال مرة ثانية عما إذا كان تصوير المستغلين على أنهم منحطون، لا يؤدي ببساطة إلى إطالة أمد القائمين بالاستغلال؟ ألسنا ملزمين بأن نميز تلك الأشكال المزدرية والمنقصة من القدر، وتلك التي تحلل القبح والعنف، والتي يمكن أن تمضي - في موجة الرفض والإنكار الكاسحة - باعتبارها فنا راديكاليا، عن الأشكال الأخرى المختلفة كل الاختلاف، والتي تتمثل في العلاقات والكشوف المشتركة، والتعبير الجلي الواضح، واكتشاف الهوية، في تلك الجماعات الممتدة والمنتمية عن وعي، والتي لدينا منها - لحسن الحظ - الكثير على الأقل؟ ألن تساعدنا النظرية برفضها التبريرات التي تدعم صور الإنكار والنفي، وبتصميمها على أن تختبر الأشكال الحقيقية، والبنية الحقيقية للشعور، والعلاقات الحقيقية الحية والمرغوبة فيما وراء الشعارات السهلة عن الراديكالية، التي تقوم بإدماجها أو فرضها حتى المؤسسات المسيطرة؟

عن طريق مئات الاشتباكات والتنافسات المحلية، يمكن - فيما أعتقد - إجابة هذه الأسئلة على نحو إيجابي، فالمشكلة المركزية عن العلاقات الطبقية الفعلية والمحتملة، والتي من خلالها يمكن صنع الفن الجديد والنظرية الجديدة، هي اليوم قد أصبحت على درجة جديدة، وغير مسبوقة على نحو ما، من التعقيد. أما في الممارسة - ولها الآن مغزى حاسم بكل تأكيد - فهناك نمط للتشكيل يعتمد أساسا على الموقع، وعلى سبيل المثال، ففي المدن الإنجليزية، وفي بعض أجزاء سكوتلندا وويلز، حيث تشكل القصد الثقافي والفني، من البداية، على أساس من قبول العلاقات المشتركة وإمكان توسيعها، في مسعى مشترك نحو التحرر. وبطبيعة الحال، فإن علينا أيضا أن نتحرك وراء هذه التشكيلات المتماثلة وفيما وراءها. لكن الأكثر جدوى هو أن نحمل مصادر القوة تلك من حيث هي سبل لرفض ومعارضة صور الاقتلاع المنظم والاغتراب الممول تمويلا قويا، وهي اليوم المصدر الحقيقي

لمجمل الاتجـاه الشـكلاني وفنونـه فـي عـالـم بـورجـوازي مـتـأخـر، وفـي كل مكان منه يقف من ينتظر أن يزيح ويحرف اختلاطنا وآلامنا ومصادر قلقنا الحقيقية. من هنا يأتي التحدي في النظرية واضحا كما هو في كل شيء آخر: هذا مضموننا، هذا انتماؤنا، هذا قصدنا، هذا عملنا. والآن قل لي: أين تقف: مع أو ضد؟

وستمضي الأمور في كلا الاتجاهين، وسيكون كلٌّ منهما من صنعك أنت.

ملحق

الميديا والهوامش والحداثة رايموند ويليامز وإدوارد سعيد

رايموند ويليامز: أحيانا، ويجب أن يكون هذا دائما، تجد منهجا للتحليل، تستطيع أن تقيم عليه منهجا للتعليم، ثم يحدث أن يوضع هذا المنهج في اختبار قاس هو الممارسة التي يجب أن تجدها في مكان ما على هذه الأرض. وقد كان مشجعا لي، على نحو غير عادي، أن تحليل البيت الريفي الذي كتبته في كتابي عن «الريف والمدينة» على نحو بالغ العمومية عن البيوت الريفية عموما ـ وهو تاريخ كنت واثقا منه لكن لم يكن له مكان خاص في عقلي ـ وجد تجسيدا ثريا وصحيحا بشكل غير عادي عند تاتون بارك (Tatton Park) الذي وجده مايك ديب (Mike Dibb) حين كان يفكر في إعداد هذا الفيلم(*). وما كان تحليلا عاما تماما، بل أكاديميا في الحقيقة، لتطور هذه البيوت ومصادر دخلها وما فعلته بالريف الحقيقي، كان موجودا على

(*) سبق الحوار عرض فيلم «مايك ديب» عن رايموند ويليامز بعنوان «الريف والمدينة»، وفيلم «جيوف دنلوب» بعنوان «ظلال الغرب»، الذي يعتمد على كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق».

الأرض، وبدرجة من الثراء لم يتوقعها المرء. فمن كان يعتقد أننا يمكن أن نجد بيتا ريفيا أقيم بأموال المدينة من التجارة الاستعمارية، ثم طمس معالم قرية إنجليزية حقيقية قديمة، وحولها إلى أرض مسيجة لطراد الغزلان؟ وكان هذا - عن طريق مصادفة الوراثة - في ذلك الجزء الثمين من جنوب مانشستر، حيث كان إنجلز قد كتب «حال الطبقة العاملة في إنجلترا» في 1844؟ من كان يظن أن هذا كان يمكن أن يتمثل بهذا الوضوح على الأرض؟ لكن أي تحليل، مهما كان أكاديميا ونظريا، عليه أن يخضع لهذا النوع من الاختبار.

وبطبيعة الحال، يمكن أن يبقى هذا تحليلا صائبا، ولن تجد مكانا واحدا يمكن أن يكون مثالا له. لكنني أعتقد أن هذه إحدى مشاكل العمل الثقافي الآن، فعند مستوى معين، يجب على المرء أن يقوم بالعمل حسب معيار مهني معتبر، نظرا لأنه يتحدث ثقافة قائمة. وعند مستويات معينة تكون هذه الثقافة القائمة غبية حمقاء، وعند مستويات أخرى لا تهتم إلا بذاتها، لكنها تضم بعض المهنيين الأكفاء، وغالبا بعض المتميزين بالقسوة والصرامة، ويتزايد عدد بعض العدوانيين الذين يعملون في خدمة مصالح مختلفة. وهذا يعني أن الالتزام بتعليم ديمقراطي وشعبي، الذي يجب أن يجد مكانا على الأرض، والذي عليه أن يبحث عن سبل صالحة للتواصل، عليه أيضا - برغم ذلك - أن يشتمل على عمل مثل هذا، يبدو - في البداية - من النوع البعيد والصعب.

إذن، فالنقطة الأولى التي أقف عندها، هي أنه يمكن أن تكون هناك - ويمكننا أن نستمد الثقة من هذا - وسائل تجسد، على نحو مباشر، مادة يمكن تعليمها وفحصها، وتحليلات يمكن أن تكون في عملها الأول على مستوى البحث أو في عرضها الأول (وكتاب «الريف والمدينة» ليس كتابا سهلا)، لكنها قد تكون - نسبيا - عسيرة المنال. وفيما أعتقد، يجب علينا تحت ضغط مشاكل التعليم اليومي، والمشاكل الحقيقية المتعلقة بالتواصل، ألا نثق ثقة كبيرة بما يعد أحيانا بلاغة من جانبنا، ذلك لأن مشاكل التعليم الشعبي المباشر والتواصل هي على هذا القدر من الإلحاح، فإن النوع الآخر من العمل يتم - لو صح القول - علاوة عليه. وبطبيعة الحال سيصبح الأمر مختلفا لو تقدم هذا العمل - كما حدث بالنسبة لبعض الأعمال الحديثة -

بعيدا عن أي اتصال ممكن بالواقع، على أساس أن المرء لا يستطيع أن يدرك اختبارا تجريبيا له. إنني أفكر في مواقف معينة انتشرت في الجامعات قبل عدة سنين، سمعت بها أول مرة حين قال أحد طلبتي الخريجين: «لقد ذكرت كلمة التاريخ الآن توا، هل تعني أنك تعتقد أن هناك تاريخا؟» قالها على نحو يثير الشفقة على واحد من أولئك الرجعيين القدامى، أنت تعرف، أولئك الذين كانت ماتزال لديهم تلك الفكرة المدهشة وهي أن الماضي كان ماديا. كان نوع التيار الذي يمثله (ولحسن الحظ فقد نسي هذا كله بعد انقضاء عامين) لا يمكن أن يتفق أبدا وهذا النوع من الاتصال بالواقع والتواصل معه، ومثل هذا اللون من النظرية أيضا الذي صدر الحكم باستحالته.

لكننا نستطيع الارتباط بما يمكن أن يكون أحيانا أكثر المواد قابلية للتفاعل، على مستوى استكشاف ألوان صعبة من الوعي، والمخيلة المركبة، والتاريخ المعقد، وسيبقى دائما هناك هذا النوع من الارتباط المؤدي مباشرة إلى المادة التي يمكن التواصل معها على نحو مستقيم.

وأعتقد أن الطريقة الأخرى التي يوضع بها منهج من مناهج التحليل في اختبار تجريبي قاس هي: إذا كنا نقول ـ كما أظن إدوارد وأنا معا ـ أن تحليل العرض ليس موضوعا منفصلا عن التاريخ، بل إن هذه العروض جزء من التاريخ، تسهم في هذا التاريخ، وهي عناصر فعالة في الطريقة التي يستمر بها هذا التاريخ، في الطريقة التي تتوزع بها القوى، في الطريقة التي يدرك بها الناس المواقف، من داخل الحقائق الضاغطة عليهم ومن خارجها معا، إذا كنا نقول بأن هذا منهج حقيقي، فإن الاختبار التجريبي الذي يوضع فيه هو تطبيق مناهج مشابهة في التحليل على مواقف أبعد ما يمكن في المكان، ذات اختلافات كثيرة من حيث نسيجها، ومن حيث نتائجه المختلفة اختلافا تاما في العالم المعاصر. وثمة مسافة واضحة بين ما يحدث في الريف الإنجليزي أو في المدن الإنجليزية الداخلية، وبين الفوضى الحادثة في لبنان. على أنني أعتقد، برغم ذلك، أنه من الصحيح أن المنهج الأساسي، قد وجد نقاط اتفاق، لا في تسطيح التاريخ بتحويله إلى مصدر للصور، فليس هذا ما أعتقد أن أيا منا كان يفعله، ولكن يمكنني أن أقول: «إذا أنت قمت بتحليل هذه العروض مع التاريخ، وتقصيت مصادرها فسوف ترى ما

هو غائب عنها كما ترى ما هو حاضر فيها، وحينذاك سوف ترى أيضا الشكل الذي تسهم به هذه الصور في الطريقة التي يدرك بها الناس هذه المواقف ويتصرفون إزاءها ...». إذا قلنا هذا عن منهج التحليل، وجب علينا أن نضعه موضع الاختبار بتطبيقه في موقعين مختلفين كل الاختلاف جغرافيا وتاريخيا. ويبدو لي أنه يمكن أن يؤدي عمله. وعلى سبيل المثال، فقد أستطيع أن أنظر إلى حالة لم تكن حالتي على نحو موضوعي، ويستطيع المرء أن يتقصى مصادر الصور والعروض بهذه الطريقة التاريخية الواعية، التحليلية ثم السياسية في النهاية، وهي طريقة ناجحة كمنهج، ومن ثم أصبحت شيئا متاحا لا للتحليل فقط ولكن للتعليم أيضا.

إذن، هاتان هما النقطتان اللتان وقفت عندهما: إنني أعتقد أن منهج التحليل، وهو غالبا ما يكون من النوع الأكاديمي الصارم، يمكن أن يجسد تجسيدا عيانيا هو أكثر قابلية للتعليم والدرس والتواصل فيما وراء وسط أكاديمي ضيق. والثانية أنك تستطيع أن تختبر منهج تحليل العروض تاريخيا. واعيا، سياسيا، في مواقف مختلفة كل الاختلاف، وستجد أن المنهج - ويبقى الجدل قائما حول هذا التفصيل أو ذاك - صالح لتأدية عمله.

إدوارد سعيد: ما أود أن أضيفه هو - إلى حد معين - لون من التزيين أو تمديد أوسع لما كان يتحدث عنه رايموند، عدا أنني سأتناول الموضوع من وجهة نظر أخرى مختلفة. لأن مشكلة العرض التي تناولها كل منا، بمعنى كيف يمكنك أن تحصل على صور يتوافر لها قدر كبير من القوة، وهي - في الوقت ذاته - تعزل أو تدمج تاريخها بطرق مختلفة، هي من وجهة نظري مشكلة التعامل مع ما يمكن أن نسميه - نظرا لحاجتنا إلى تسمية أفضل - التخصيص أو التقسيم إلى أجزاء مستقلة. على سبيل المثال، فيما يتعلق بخلفيتي أو إطاري الخاص ومجالي المهني - الأدب، والأدب الإنجليزي بوجه خاص - أيقنت أنه كلما تقدم المرء مهنيا، عبر خطوات طريقه من التعليم إلى الوظيفة إلى التقدم في هذه الوظيفة، فإنه يميل - ما لم يقاوم هذا الميل بوعي كامل - إلى التضييق أكثر فأكثر، وإلى أن يعزل نفسه عن خبرات ماضيه أكثر فأكثر. بل إن الفرد، حتى، «مرغم» على أن يفعل هذا - برغم أنني لا أعني بهذا الإرغام أنه أمر قسري بالضرورة - لأنه سيرى أن الأمر يستحق - ببساطة - أن يفعله.

وفيما يتعلق بحالتي الخاصة ـ وهي قد تثير الأسى، وربما تكون مسلية أيضا ـ فإن خلفيتي الخاصة، وهي في الشرق الأوسط، هي، على وجه التحديد، ما كان يجب أن أطرحه عني، لكي أصبح أفضل في ـ أو «مهنيا» أفضل ـ دراسة وتدريس الإنجليزية. وقادني هذا بدوره ـ نظرا لظروف حدثت في العالم الواقعي، كما كانت ـ إلى تفهم عام لخلفيتي، وخلفيات الكثيرين مثلي ممن أصبحت حيواتهم مقسمة إلى أجزاء مستقلة، نتيجة ـ إذا استعرنا عبارة من فيلم رايموند ـ عمليات تحدث في أماكن أخرى. إذن، فقد نشأت في الشرق الأوسط، أعرف عن بريطانيا أكثر مما أعرف عن البلد الذي أعيش فيه، أعرف أكثر عن تاريخها وما إلى ذلك، بل حتى أعرف لغتها على نحو أفضل. وهكذا كانت عملية الانفصال هذه بالغة الأهمية عندي، وولّدت الحاجة إلى أن أقيم تكاملا ـ على نحو ما ـ بين هذه الحقائق والعمليات والخبرات. وفي الحقيقة، فقد قادني هذا إلى دراسة مجال آخر، كان منفصلا انفصالا تاما في الجامعة، فمجالات الدراسة منفصلة بعضها عن بعض كل الانفصال. وإنني أتحدث هنا عن الموقف الأمريكي، الذي أفترض أنه تكبير وتكثيف لما يحدث هنا، لكن النقطة العامة كانت الاستجابة بالقول: انظر، إن هذه ليست أشياء منفصلة، هي قد تبدو منفصلة، والصور قد تبدو محض صور، لكن الحقيقة هي أن لها علاقة بأشياء قد تبدو نائية. بالنسبة لموضوع النقاش هناك لون خاص من العلاقة بين «أوروبا» و«الشرق». ماذا، إذن، عن إمعان النظر، لا في العلاقات «وحدها» بل أيضا في مشكلة الترابط بينها؟ بعبارة أخرى: إن المشكلة كلها هي في الوصول إليها، إلى هذه العلاقات التي تتعرض إما للإخفاء أو الحماية أو الإنكار.

على سبيل المثال، في الفيلم الذي شهدناه للتو، هناك مشهد البداية في القدس: البساط السحري، وصور الناس الذين يركضون عبر الصحراء، وهو مشهد سهل المنال لأي أحد، لكن هذا المشهد عن القدس صوره جيوف دنلوب (Geoff Dunlop) وطاقمه في حين أنني كنت لا أستطيع أن أكون هناك. وعن طريق الموافقة أو التزامن ـ إذا شئت ـ فالمشهد التالي الذي ينطفئ هو للصبي الذي يلقى القبض عليه في المدينة ـ هو موافقة أو تزامن لكنه يوضح نقطة أن هذه الأمور مترابطة. كما أن هناك أيضا مشكلة

الوصول إلى هناك أو منعك من الوصول. كذلك الشأن في أجزاء أخرى من الفيلم، مثلما يعرض المشهد في قلعة «بوفورت». لقد تم تصوير هذا المشهد، كما هو، من وجهة النظر الفلسطينية، حين تحدثت الكاميرا إلى هذين الشابين الفلسطينيين، لقد تم هذا في الجزء الأول من سنة 1982، وتم تصوير المشهد ثانية بعد الغزو الإسرائيلي للبنان، أي حين كنت - لأسباب واضحة - لا أستطيع الذهاب إلى لبنان حيث يعيش بعض أفراد عائلتي (أمي تقيم هناك مهما تكن الظروف). إذن فالخلفية الشاملة لهذا الشأن المعقد بالأحرى، والذي يبدو - بطريقة معقدة - يسير المنال وعسير المنال معا، ينصهر ويلتحم عن طريق وسيط الفيلم، ولا يمكن أن يتحقق تجريبيا بالفعل، لكنه يمكن أن يتحقق خلال الفيلم، الذي هو - بطبيعة الحال - شكل دائم.

إذن، فالنقطة الأولى والأساسية التي أود أن أؤكدها هي المشكلة الكلية لصور الاستبعاد والتقسيم إلى أجزاء مستقلة، والتي تعمل بطرق عديدة ومختلفة، وقد يبدو أن للعروض حياتها الطافية الخاصة، لكن عليها دائما أن تعود إلى مرساها في الحقائق التي أنتجتها. وهذه نقطة بالغة الأهمية لأنه الآن في أمريكا - على سبيل المثال - هناك تأكيد هائل على ما يسمى - في الوقت ذاته - الخبرة والموضوعية، وبشكل أكثر خصوصية فيما يتعلق بمجالي: الإنسانية. وقد أصبحت الإنسانية هذه كلمة الشفرة في سنوات ريجان لتعني التخصيص العرقي، والتمركز العرقي حول الذات والوطنية - بمعنى أن ما يجب علينا «نحن» أن نفعله هو أن نستشعر مزيدا من الثقة والسعادة بتراثنا العظيم. وقد نشر ويليام بينيت، سكرتير الدولة للتعليم، أخيرا مقالة مهمة قال فيها إن علينا «نحن» أن نستعيد تراثنا. فعلى كل فرد أن يقرأ العشرين عملا العظيمة، أنت تعرف، من هومير... إلى آخره، أو من أفلاطون إلى حلف الناتو. بدرجة تزيد أو تنقص: هذا هو «نحن»، وبقية العالم ليسوا كذلك. على هذا النحو تحدث كل هذه الصور من الاستبعاد، والتأكيد عليها وتثبيتها، وما يضيع بطبيعة الحال هو أي نوع من الترابط. ويتم هذا العمل لا لمصلحة الوطنية فقط، لكن ما يثير الفزع أنه يتم أيضا لمصلحة الموضوعية. ويتم عرض المواقف المحلية المعبرة عن المصالح باعتبارها حقائق غير مطروحة للتساؤل، وتتردد دائما في هذا الخطاب كلمتا «غير

المطروحة للتساؤل» أو «غير المشكوك في صحتها».

على أنني لا أستطيع، في الحقيقة، أن أتقبل نفسي كجزء من هذا كله، دون أن أنكر الكثير من نفسي. وإنني أعتقد أن هذا صحيح بالنسبة لأي فرد، لكنه قد يصبح صحيحا على نحو أكثر درامية لو كان هذا الفرد فلسطينيا. هنا تأتي النقطة الثانية التي أحاول أن أؤكدها، وهي الحاجة الماسة إلى إقامة هذه الروابط، لا «كموضوعية» ولكن، ببساطة، «كبدائل». على وجه اليقين، في التعليم والكتابة، والنظر في المواد المماثلة لهما، يبدأ المرء بطريقة منظمة ومسؤولة البحث عن الدليل وما إليه، ولكن عليه أيضا أن يقيم الروابط بينها بطرق تعتمد على التدخل الإنساني، والتي هي بديل، يتحدى ويواجه التحدي، ويتم التعبير عنه من وجهة نظر الطالب، أو الفرد من الخارج، ومن ثم تتاح للآخرين فرصة أن يعبروا عن وجهة نظر أخرى، وجهة النظر الأخرى هذه هي، على التحديد، ما نفتقده في الغالب. لا أعني «التوازن» لأن هذا القول ليس سوى لون آخر من «الفيتيشية» أو عبادة الأثر، بمعنى أنه إذا كان لديك جانب ما، وجب أن تعمل على إيجاد الجانب الآخر، لكن ما أعتقده بالفعل هو أن المرء يجب أن يعرض البديل على نحو مسؤول. إنني مُصِرٌّ على هذا.

ومن ثم، فهذه هي النقطة الثالثة. فعملي منذ «الاستشراق» اعتمد ـ إلى حد كبير ـ على عمل رايموند، أو أنها جملة جاءت في عمل من أعماله، وقد جاهدت طويلا كي أعقلها، وحين بلغت نهاية كتابي كنت قد بلغت النقطة التي أستطيع عندها أن أتناولها، وما أظنني فعلت هذا على نحو كاف حتى الآن. هذه الجملة ـ برغم أنني نسيت أين ذكرتها يا رايموند ـ هي الحاجة إلى أن ننسى ذلك النمط الكامن والسائد: هذا النوع من المضايقة الدائمة والغطرسة والتسلط الذي اخترق مجال الدراسات الثقافية، وأن علينا في مواجهته أن نجد منهجا أكثر نقدية بالأحرى وأكثر ارتباطا وأكثر تفاعلا، بل حتى ـ رغم أنني أكره استخدام كلمة «حوارية» بالنظر إلى هذا الطقس الحديث لعبادة باختين ـ أكثر حوارية، يتم فيه عرض البدائل كقوى حقيقية، وليس فقط لمجرد تحقيق لون من التوازن، تاركين بطبيعة الحال من يمسك بالميزان غير مرئي وراء الستار ـ إنه الشخص الذي يملك السلطة بالفعل. وهذا أمر لا يمكن تحقيقه ـ في النهاية ـ إلا بطريقة تعاونية مشتركة. هذه

هي النقطة الأخيرة التي أود أن أطرحها، وربما كانت أكثرها أهمية، إن الفزع الأعظم الذي أعتقد أن علينا جميعا أن نستشعره هو من تلك المقولات الصارمة الجامدة (الأرثوذكسية) الدوجماتية الممنهجة، من هذا اللون أو ذاك، والتي تقدم، بتباه، باعتبارها الكلمة الأخيرة في «نظرية» سامية، خارجة لتوها من نار المطبعة.

وقد أشرت، على سبيل المثال، إلى الاهتمام بباختين، لكنه يمكن أن يكون اهتماما بالقدر نفسه باختلافات نظرية كثيرة خلال العقدين أو الثلاثة الماضية، إنك تهتدي إليها وتتحول إليها، ومن ثم ترى العالم كله بعينيها، لكن هذا ـ على وجه الدقة ـ ما يسعى التعليم، في أفضل محاولاته، لأن يثير حوله الأسئلة ويقيِّمه، بل أيضا يزيحه ويقدم له البدائل.

سؤال: إنني أود أن أسألك: كيف استطعت أن تستهل تطويع المنظورات الدينية في تحليل النص؟ لقد بُهرت ببعض أعمال النقاد الماركسيين والشكلانيين الروس، وهم لا يبدون لي ملتزمين بالماركسية حقا، لكنها تقدم طريقا للتفكير في النص بذاته، كشيء مهم في ذاته. والمنظورات الماركسية لا تتلاءم بدقة، وتراثنا، خاصة تراثنا هنا في الغرب أو في الشرق الأوسط. ولأن هذه المنظورات دينية إلى أبعد الحدود، إذا كنت تعتقد أن ثقافة الناس تتضمن الدين، كيف تقترح سبل تطويع القيم الدينية والرموز الدينية الثقافية... إلى آخره، في تحليلك للنص، كي تصف العالم الحقيقي كما هو؟

إدوارد سعيد: إنني أشعر ـ بالأحرى ـ بأنني مهتم بقوة وعلى نحو مبرمج بما أدعوه النقد الدنيوي أو العلماني، فلست في الحقيقة مهتما بصياغة أفكار حول ما هو إلهي أو مقدس، إلا من حيث هي حقائق علمانية وخبرات تاريخية. وثمة سبب خاص لاتجاهي هذا، ذلك أنني أومن ـ بكل ألوان الوسائل الممكنة، وربما يكون في قولي هذا شيء من المبالغة، لكنني لا أظنه يخلو تماما من العقل ـ بأن قدر الحرارة الذي تولده الممارسات الدينية ـ مقارنة بقدر الضوء ـ قد أدى إلى حدوث أشياء كثيرة، كنت أتمنى أن لو أنها لم تحدث أبدا. هذا إن صغت المسألة على أكثر وجوهها اعتدالا. لذا أعتقد أن من المهم أيضا أن أشير إلى أنه في الدراسات الثقافية والأدبية، ثمة عودة مدهشة ومفاجئة إن لم تكن للممارسات الدينية، فهي، على

الأقل، للأفكار الدينية. على سبيل المثال، كان ثمة هجوم عاصف ومدو على النظرية الحديثة، نُشر في «الملحق الأدبي لصحيفة التايمز، بقلم جورج شتاينر (George Steiner). كانت فكرته ـ وهو لا يتفرد بها لكنه صاغها، فيما أتصور، على نحو متفرد ـ أن هناك ضياعا لما هو مقدس، وأن علينا العودة إليه، وأن الفن لا يمكن فهمه إلا في ضوء الدين وما هو إلهي. طيب، إنني أعارض هذه الفكرة معارضة كاملة، ولاشك في أنه ـ في مجال النقد ـ فإن نتائجه لابد أن تكون ـ بالأحرى ـ مدمرة بالنسبة لمعظم جوانبها.

رايموند ويليامز: هل أستطيع أن ألج الموضوع من النقطة النظرية الأكثر رحابة؟ كان ذلك الخلاف الذي شجر في كيمبريدج قبل عدة سنوات ذا دلالة عظمى، إذ استقر رأي الأغلبية على اختيار عبارة «مجموعة الشرائع الأدبية»، أعني أن الاستعارة من دراسات الكتاب المقدس كان موضوع اهتمام غير عادي، نظرا لمسألة ماهية مجموعة الشرائع في الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس، ينظر إليها البعض باعتبارها أعمالا في الأدب والتاريخ، وينظر إليها آخرون باعتبارها وحيا إلهيا، وكنا نأمل أن يضع العلم والدراسة حدا للخلاف عن طريق مقارنة الأصول والتواريخ وما إلى ذلك. والآن فإن ما يتم عرضه، باستعارة هذه الكلمة ـ كان تحويلا بالغ الدلالة، وأعتقد أنه ربما تم بصورة لا شعورية ـ هو فكرة أن هناك شيئا له سلطة لا يمكن تحديها على أعمال أدبية معينة، كانت تعزلها عن أي قراءة بديلة أو فحص بديل، والتي أيضا تغلق الطريق أمام ألوان أخرى من مقاربتها. هنا بالضبط فإن ما يتم استبعاده هو طريقة في القراءة لا تبدأ بفكرة ـ وليس كثيرا أن نقول هذا ـ إنها نصوص «مقدسة».

والآن أود أن أربط هذا المنحى، الذي ظهر في هذه البلاد أساسا كنوع من المقاومة لعناد أولئك المتمسكين بالتراث والتقاليد، وهو موقف قريب الصلة في الحقيقة، وإلى حد بعيد، بالصورة التي قدم نفسه عليها باعتباره هو التحدي الجديد. أولا: هي دراسة ثقافية في ذاتها أن نرى كيف أن ما يعرف في هذا البلد ـ عن خطأ غالبا ـ بالشكلانية الروسية، قد شق طريقه عبر هجرات مدهشة، وعمليات تصدير ثم إعادة استيراد، حتى أصبح صيغة انتقائية تماما. أعني أن ما يعرفه معظم الناس باعتباره شكلانية، وما أعادوا إنتاجه في الستينيات وأوائل السبعينيات، إنما هو مرحلة مبكرة

جدا منها، تمت ترجمتها ونشرها على نطاق واسع قبل أن تدخل إليها الحجج القوية الدائمة، والحاسمة - على نحو مطلق - في فهمها. هي حكاية معقدة تستحق الكشف في ذاتها، وماتزال لها تأثيراتها في أفكار الناس هنا، لأن تلك الصيغة البسيطة قد انتشرت على نطاق واسع.

كانت الشكلانية رد فعل ضد ما كان يعرف في المراحل الأولى بالسوسيولوجية الخشنة، والتي لم تنظر أبدا إلى العمل في الحقيقة، بل نظرت إلى عناصر يمكن انتزاعها منه، ثم التعامل معها في حدود أيديولوجية متحولة تماما، أو تقوم بعملية ربط بسيطة بين العمل وشروط إنتاجه. والآن، فإن المرحلة الأولى من هذه الاستجابة يمكن صياغتها بالقول: مهما تكن أهمية هذه الأسئلة، فإن علينا أن ننظر أيضا في ماهية العمل على وجه التخصيص. هذا الإصرار يجب فهمه داخل سياق النقاش. نحن بحاجة إذن إلى النظر في المرحلة الثانية من القضية الشكلانية، وسط وأواخر العشرينيات، في أعمال لقيت انتشارا أقل من سواها، أعمالا من خلال الكتابات المتشابكة لباختين وفولوشينوف وميدفيديف، ليست معروفة جيدا في الغرب، باستثناء باختين حديثا، ثم شكلوفسكي وأخينباوم ومن إليهم. اتفقوا جميعا على التالي: فلننظر إلى ما هو خاص في النص، لكن النظر إلى ما هو خاص في النص لا يستبعد، بل هو بالأحرى يشجع، على انتهاج طرق جديدة في فحص العلاقات القائمة بين إبداع شيء خاص جدا، من ناحية، والشروط الأكثر عمومية، من الناحية الأخرى. إذن، فعلى عكس الممارسة السابقة التي لا تنظر، على نحو تحليلي، إلى العمل، بل تمضي مباشرة إلى ما تم انتزاعه من حيث هو أيديولوجيا أو شروط اجتماعية عامة للتأليف، فلنمض، بوجه خاص، إلى النص كطريق لاكتشاف مناهج جديدة في تحليل العلاقات بين تأليفه الدقيق وهذه الشروط.

إن هذا اللون من العمل هو ما أطلق عليه - في بريطانيا على وجه الخصوص - الدراسات الثقافية. أعني أن انفصال الدراسات الثقافية في الخمسينيات عن ذلك النوع من الدراسة السوسيولوجية، والتي تدعى ماركسية، الذي كان سائدا من قبل، إنما بدأ - على وجه الدقة - بالتحليل الدقيق للأعمال. ولم يكن مثل هذا التعارض ليبدو واضحا مع المواقف السابقة التي كانت تسلِّم بالاقتصاد البورجوازي، وبالأيديولوجية البورجوازية

بالتالي، ومن ثم بنصوص معينة تعيد إنتاج الأيديولوجية البورجوازية. في حين أنه ـ ولأضرب مثالا بتحليلي لشعر البيت الريفي ـ يجب عليه البدء بتحليل النصوص ذاتها. البدء بتحليل دقيق لقصيدة «بنشيرست» (Penshurst)، للنتائج الشكلية لوجوه السلب، وهو مفتاح مهم جدا لفهم الحرفية الخاصة لتلك القصيدة. لكن ما لا تفعله، أو ما ترفض أن تفعله، هو التوقف عند هذه النقطة. والآن، فإن صيغة الشكلانية التي تم استيرادها ثم نشرها على نطاق واسع كانت تقول: «إذا أنت فعلت هذا، فلا شيء آخر يمكنك أن تفعله...». وبرغم أن المرحلة الثانية من القضية الشكلانية، والتي ضاعت منذ أواخر العشرينيات، والتي لم يتم إدراكها وفهمها على نحو صحيح حتى اليوم، كانت تقول إنك إن فعلت هذا، فإن لديك مشكلة إيجاد طرق تستطيع باستخدامها تحليل تلك الوجوه الخاصة بالعمل أو النص، والتي تكشف عن ألوان جديدة من الأدلة لم تكن تتيحها مناهج أخرى. بعدها يمكنك أن تسأل بطرق جديدة: كيف يتم إنتاج أشكال معينة؟ كيف يمكن لصور النفي والغياب، والتي يمكن أن تتطابق مع المناهج الشكلانية، أن تدخل نفسها في البناء الاجتماعي والتاريخي؟ وستجد نفسك، فجأة، في قلب لون جديد من البحث.

ولكن في ذات اللحظة التي كان فيها هذا العمل يتقدم، جاءت الردة ـ عملية إرجاء تاريخية لخمسين عاما، عبر الولايات المتحدة وفرنسا، وعاودت الظهور والانتشار على نطاق واسع هنا ـ متمثلة في المرحلة الأولى القديمة من القضية، كأنما لم يحدث أي تقدم وراءها، لا من جانب «مدرسة لينينجراد» أواخر العشرينيات، ولا في عديد من التطورات التي حققتها الدراسات الثقافية في الغرب. وقد بدأت هذه الشكلانية الجديدة وكأنها تحارب عدوا لم يعد موجودا: العدو الذي لا يبدأ التحليل بالخصوصيات، بل يتقبل التجديدات الكبرى عن المجتمع والاقتصاد والأيديولوجيا، على نمط القاعدة والبناء الفوقي، وهو ـ من ثم ـ ينقص من قدر العمل، ويترك الكثير من حقائق تأليف العمل دون إيضاح. وهكذا، طلب منا أن نختار ـ على نحو عبثي ـ بين عمل كان خاصا جدا داخل النصوص، يقول إنه لا يشغل نفسه بأي أسئلة أخرى، وعمل كان مازال يقيم مشروعه على أسس الحديث فقط عن سياسات القراءة، والجمهور، والشروط الاجتماعية للكتاب، أو

عن الحـقائق التاريخية الأكثر عمومية. لكن العمل الحقيقي الآخر كان قد تم إنجازه.

إن المرء ليشعر بالحزن الشديد إزاء هذا اللون من الانتشار للنظرية ـ والتي تتضمن عرَضا إشارة إلى سوسير، وهي إشارة مضللة تماما، بل مخادعة في بعض الأحيان، لأنها لم تكن أبدا عرضا لكل ما قاله سوسير ـ لأنه يستولي على كثير من تطور العمل الحقيقي الجديد. إنها مهمة طويلة جدا وشاقة، وكيف يمكنك أن تقوم بهذه المهمة القوية، أن ترى كيف يتكشف لك ـ في ذات تفصيل الإنشاء ـ بناء اجتماعي معين وتاريخ معين. وهذا لا يتضمن أي نوع من العنف إزاء الإنشاء، بل هو ـ على وجه الدقة ـ اكتشاف الطرق بالغة التعقيد التي تتفاعل بها الأشكال والتشكيلات وتقوم بينها علاقات داخلية. وهذا ما كنا نفعل. وإنني أعتـقد أن هذه المقاطعة قد انتهت الآن، لكنني لا أريد القول إنني أعتقد أنها كانت مدمرة على نحو غير عادي، خاصة أن النظرية ـ كما تُدعى ـ هي أيسر من القيام بالعمل التحليلي الفعلي. فما عليك إلا أن تقرأ النقاط الخمس للتكنيك الشكلاني، أو العلامات الثلاث المميزة للأيديولوجية السائدة، أعني أنك تستطيع أن تكتبها في دفتر صغير، ثم تمضي لتلقي عنها محاضرة في اليوم التالي، أو تكتب فيها كتبا لا نهاية لها. إنها ممارسة ثقافية يسيرة على نحو غير عادي. في حين أن تلك المهمة التحليلية الأخرى شاقة عسيرة، لأن الأسئلة جديدة في كل مرة. وحتى هذه السنوات القليلة الأخيرة، كان ثمة هذا العمل بالغ التعقيد كي تجد طريقك حول ما يسمى بالنظرية. لقد أخفقت في أن تفهم أي نوع من النظرية هي النظرية الثقافية. لأن النظرية الثقافية هي عن الطريقة التي يمكن بها لخصوصيات الأعمال أن ترتبط بأبنية هي ليست هذه الأعمال. هذه هي النظرية الثقافية، وهي في صحة أفضل مما تبدو عليه.

نقاش:

السؤال الأول موجه لرايموند حول تقسيم عمله الخاص إلى أجزاء منفصلة، ولماذا جعل أعماله الروائية وأعماله النقدية منفصلين هذه الفترة الزمنية الطويلة.

رايموند ويليامز: سؤال شائق جدا، فكرة أنني أنا الذي جعلهما منفصلين (ضحك). لقد كتبت أعمالي وأرسلتها للناشرين، وشق كل عمل طريقه بدرجة تزيد أو تنقص. وأظن أن ما يحدث هو أن هناك «وضعا» خاصا أنت تقرأ في إطاره، فيجد الناس اسمك على قائمة القراءة، وذلك داخل سياق معين يتوقعون منك أن تسهم فيه، وهم، من ثم، يقرأون أعمالا بعينها... وإحدى الميزات الكبرى لأن يكون اسمك ويليامز أن الناس تظن أنك لست الرجل الذي كتب هذه الكتب الأكاديمية المطولة... (ضحك).

أنا لم أحاول أبدا الفصل بينها، بمعنى أن أعمالي كلها تبدو لي على ترابط عميق، وقد سبق أن تحدثت عما تعلمته من كتابة روايتي الأولى «حافة الريف» التي أعدت كتابتها سبع مرات، فقد كانت أول استبصار حقيقي حول كيف أن الشكل الأدبي، تحدده منظومة من التوقعات الاجتماعية والأيديولوجية الخاصة. حين بدأت كتابتها أواخر الأربعينيات كان واضحا لي أن هناك مكانا لرواية عن طفولة الطبقة العاملة، مكانا سابق التشكيل، لو صح القول، ينتهي بهذا الشخص وهو يهجر بيئة الطبقة العاملة، منطلقا بعيدا عنها. والمثال الكلاسيكي لهذا مايزال ـ بعد كل شيء ـ رواية لورانس: «أبناء وعشاق»، والحقيقة أنه عندما قيل إن موجة من روايات الطبقة العاملة قد صعدت في الخمسينيات والستينيات، فقد كان من المدهش أن معظمها يتخذ هذا الشكل: الطفولة، المراهقة، ثم الذهاب بعيدا، وهو الشكل الذي تمثله حركة لورانس في السير نحو المدينة، ومستقبلك كله أمامك. كانت تجربة الطبقة العاملة تجربة مهمة، لكنه شيء تتذكره وأنت منه على مبعدة. وفي كل مرة أحاول كتابة «حافة الريف»، وبرغم اختلاف المادة، كنت أتخذ دائما هذا الطريق، لكنني لم أتقبل الأمر، ولم تكن بحاجة إلى كثير من التفكير كي تتحقق من أن الأب في الطبقة العاملة، وهو شخصية متميزة في هذا اللون من الرواية، هو رجل شاب ـ أو امرأة شابة ـ له منظوراته الخاصة التي تشكل تاريخه، وأن أهميته لا تصدر فقط عن أنه أب لهذا الطفل، أما إذا نظر إليهم باعتبارهم الراشدين الذين يستجيب لهم الفتى المراهق، فإن جانبا مهما من تجربتهم سوف يضيع. ولكن ماذا لو أن هذا الشكل عميق الجذور، ومن الشائق أنك لا تعرف أنك تلتزم به حتى تكتشف، خلال الكتابة، أنك تسير على هديه؟ وإنني أعتقد أن هذه هي

الحقيقة فيما يتعلق بالأشكال عميقة الجذور في الثقافة. عنصر آخر في هذا الشكل من تجربة الطبقة العاملة يتمثل في أن لديك طفلا ذكيا وحساسا في هذه البيئة المحرومة. والعالم الذي يعمل به الكبار من الطبقة العاملة لا يكتسب هذا الحضور في هذا اللون من الرواية. وهكذا، ظللت محافظا على إعادة كتابة الرواية، بهدف أن يكون الأب حاضرا فيها من البداية، كرجل شاب، برغم أن العمل يتقدم به خلالها، وتتمثل ذروة الرواية في موته. ولكنه يظل باقيا كرجل شاب، بالطريقة نفسها التي يبدو عليها الابن رجلا شابا، وما دام الأمر على هذا النحو، فأنت لم تبدل النمط النموذجي.

والآن أود أن أقول إن تجربة الصراع ضد هذا الشكل هي ما أعطتني، للمرة الأولى، الأفكار التي ظللت أكتبها. على نحو نظري ـ من ذلك الحين: عن الأشكال الثقافية عميقة الجذور، عن أبنية الشعور، وكل هذه الأشياء الموجودة بصورة نظرية. لكنك إذا كنت داخل بيئة أكاديمية، فإنك تكتب هذه الأشياء، ولدهشتك ستجد أنها تتواصل، وأنها ستحولك إلى نمط نموذجي بدورك. أنت تكتب النقد الأدبي، وأنت تكتب التاريخ الأدبي، وأنت تكتب النظرية الثقافية، والتواصل، وما إلى ذلك. ويبقى هذا الآخر ـ وهذا أمر شائع جدا، بطبيعة الحال، في الأقسام الأكاديمية الإنجليزية ـ هذا الآخر، الرواية، لونا من التسلية الجانبية.

وهكذا، لن أمضي في الدفاع عن اتهامي بالفصل بين أعمالي. فربما أكون قد تركتهم يتفاعلون كثيرا بشكل من الأشكال. وثمة أوقات كان عليّ فيها أن أنحّي جانبا هذا القسم من الأعمال أو ذاك، لأن الحضور والحالة المزاجية لأحد الجانبين كان يضغط بقوة على ما يمكن أن يكون حضورا وحالة مزاجية للآخر. إن عليك أن تبقي للأشكال استقلالها، فهي أشكال مختلفة، ولكن ليس بمعنى أن المؤلف يود أن يفصل بينها.

السؤال التالي موجه بشكل خاص إلى إدوارد سعيد، ولكن تظل هناك بعض عناصر أشار إليها رايموند توا من حيث علاقتها بالسيرة الذاتية. السؤال هو: على أي نحو استطعت أن تدمج السيرة الذاتية بعملك، خارج المثال الذي أشار إليه جيوف دنلوب (Geoff Dunlop) في برنامجه وتقديمه «للاستشراق».

إدوارد سعيد: أي إنسان يبدأ الكتابة في بيئة أكاديمية، من الجلي أن يلتقط موضوعات وثيقة الصلة به أو بها، ولا أظنها مصادفة أن كتابي الأول كتبته عن كونراد، فقد كنت عظيم الاهتمام به، وظل يلازمني طوال حياتي. ولست بحاجة إلى أن أقول المزيد. ولكن، وعلى نحو ما أكدت في العرض الذي قدمته، فإن قدرا عظيما من التجارب التي أعتبرها مهمة وثمينة على مستوى السيرة الذاتية، يجب إقصاؤها جانبا على المستوى المهني. كان هذا هو الحال، يقينا، حين بدأت التدريس في جامعة «كولومبيا»، كنت أعتبر نفسي في الحقيقة شخصين: هناك الشخص الذي يقوم بتدريس الأدب، هناك الشخص الآخر، مثل «دوريان جراي» الذي قام بهذه الأشياء التي لم يتحدث عنها أو يشر إليها. وإذا كان لي أن أضرب مثالا، فإنني كنت على صداقة حميمة مع ليونيل تريلنج (Lionel Trilling) الذي يقع مكتبه عبر الطريق إلى مكتبي، كان عطوفا جدا ومهتما، وقد أحببته دائما إلى حد كبير، لكننا لم نسمح، مرة واحدة - وخلال خمس عشرة سنة استغرقتها صداقتنا - لتلك الموضوعات الأخرى بالظهور، وقد درّبت نفسي على الحياة بهذه الطريقة.

ولم أبدأ إلا في وقت متأخر اليقين بأنني شديد الاهتمام بحقيقة أن الفرد يستطيع أن يقسم نفسه إلى أجزاء مستقلة بطرق عديدة مختلفة. ولم تكن المسألة هي تحقيق التكامل بين هذه الشظايا، فلست متأكدا من أن المرء يستطيع أن يحقق التكامل بين أجزاء منفصلة، فأنت أميل لأن تفقد أجزاء منها وأنت تحاول البحث عن المعادلة التي يمكن أن تحقق لك ذلك. لكن هذا - في الحقيقة - هو موضوع عملي، هو «المجاز» الرئيس لهذا العمل إن شئت أن تعطي المسألة معادلا شعريا. إنه موضوع العبور. وقد كتب رايموند أيضا بطبيعة الحال، عن الحدود والتخوم. إن حقيقة الهجرة أو النزوح ذات تأثير غير عادي عليّ، الحركة من الدقة والعيانية في أحد أشكال الحياة، تتحول وتتضمن في شكل آخر. وواضح أنني بدأت أحاول هذا في كتابي «الاستشراق»، لكنني كتبت «البدايات» قبله، وفيه كنت أحاول التفكير في الحاجة إلى التسليم بنقاط البداية، وكان هذا - بمعنى من المعاني - رد فعل مباشرا ومعارضا لكتاب فرانك كيرمود (Frank Kermode) «الإحساس بالنهاية»، فمن الواضح أنه قبل أن تكون لك نهايات يجب أن

تكون لك بدايات!

وشـرعت في محاولة ـ دون رغبة في تعرية روحي في كتاب ـ أن ألقـي نـظرة على تاريخ الموضوع الذي أصبحت أنا هو بمعنى من المعاني، وأسهمت فيه، وهو ـ بالتحديد ـ «الشرق» أو «ما هو شرقي»، وقادني هذا إلى الوجه الآخـر من العمل، أن أثبت خبرة خاصة كانت قد قمعت، شأنها شأن خبرات كثيرة أخرى. على أن هناك قدرا من الاشتراك في الجريمة في مثل هـذه الأمـور، والمرء لا يصبح سجينا ـ ببساطة ـ لأن الآخرين أقوى منه، الأمر ـ بالأحرى ـ أنك تشـارك فيه بطريقة ما، فيما أعتقد، ثم إنني كنت معنيا بهذه الحقيقة أيضا، وهكذا: كتبت عن فلسـطين. ومن ثم أصبحت المشكلة كلها هي مشكلة الميديا في ذلك الوقت. كان هـذا أثنـاء الأزمة الإيرانيـة، وهكذا: كتبت كتابا عن الثورة الإيرانية. إن من العسير جدا أن تعيش فـي هذه العوالم التي لا ترتبط بك، أنت تعتقد أنك تعيش كأكاديمي، ولك بالطبع انتماءات سياسية وغيرها، تمضي معاكسة لهذا تماما، ومن ثم تميل لأن تندهش أحيانا لأنك إذا لم تُقِم هذه الروابط فسيقيمها الآخرون. مثلا: ألقـيت بعض المحاضرات في «كنت» عن الاستعمار والثقافة منذ حوالي الشهر، وخلال المحاضرة الثالثة، فيما أذكر، كان لدي بعض الأشياء أقولها عن «فانون» لأنني كنت أتحدث عن ثقافة المقاومة التي بدأت تظهر في العالم الاستعماري، ثم انتقلت إلى موضوعات أخرى، بعدها حدثت مذابح فيينا وروما، ونشرت «الأوبزرفر» مقالة لمراسلها في الشرق الأوسط، باتريك سيل (Patrick Seale) الذي لم يحضر هذه المحاضرات، كان عنوان المقالة «منظمة التحرير الفلسطينية تعود للإرهاب»، وفي منتصفها تقريبا قال، كمثال لتغير مزاج الفلسطينيين، إن إدوارد سعيد ألقى سـلسلة من المحاضرات في «كنت» تحدث فيها عن فانون، وعن الحاجة إلى العنف الثوري (ضحك). هنـا استُخدمت أنا كنوع من الغطاء، لو شـئت، لهذه الأحداث، ومثل هذا يقع كثيرا جدا. هي إذن ليست مجرد رغبـة الفرد الخاصـة في أن يحـاول إنصاف الجوانب المختلفة في حياته، دون انتقاص من أي منها لحساب الآخر، أو ابتذالها. إن الآخرين يقومون بهذا بدلا منك.

مرة ثانية: إن الجملة التي قرأها بوب كاترول (Bob Catteral) هذا الصباح

من كتابي عن النقد(*)، هذه الجملة تعتبر في أمريكا جملة ملتهبة ومثيرة، وربما كانت جملة في شفرة منظمة التحرير الفلسطينية تدعو إلى ارتكاب المذابح، إنني جاد جدا، فقد عرض كتابي في مجلة تسمى «خصومات» (وهذا يعطيك فكرة عنها)، ومعظم ما قلته، حتى حين كنت أتحدث عن ماثيو أرنولد أو رايموند ويليامز أو أي آخر، تمت ترجمته إلى: «اقتلوا كل اليهود». إنني لا أحاول أن أصور الأمر على نحو شبه كوميدي، إنه بالفعل أمر مروّع تماما أن تكتشف فجأة وجود هذا العالم الآخر الذي يستطيع أن يفعل بك الكثير، وأمريكا أو نيويورك، في هذا الصدد، أشبه بحجرة الصدى. وهكذا: أنت ـ من ناحية ـ تود أن تتناول المشاكل ذات الأهمية الخاصة عندك، لكنك ـ من الناحية الأخرى ـ يجب أن تكون حريصا على ألا تنهار واحدة فوق الأخرى، حين تخرج عن نطاق السيطرة بطريقة من الطرق التي أشرت إليها. آخر شيء أود أن أقوله في هذه النقطة هو تأكيد قدر الإثارة، في عملية إقامة هذه الارتباطات المتقاطعة، التي تقدمها الألوان الأخرى من الخبرة أو العمل التي تقاد إليها خارج مجالك الضيق، وهو بالنسبة لي احتراف الدراسات الإنجليزية، واكتشاف العمل الذي يعني شيئا لك الذي تم في الأنثروبولوجي ورواية الحرب وثقافة هنود الكاريبي، وفي السوسيولوجي. إنها تلك الارتباطات، بعد كل شيء، هي التي سيظل المرء يقوم بعملها، ويأمل فيها.

السؤال التالي يشبه، بعض الشيء، أسئلة الامتحانات، وهو موجه لكليكما. هل تريان أنكما منشغلان بمشروعات ثقافية متماثلة، وأين تحددان مواضع الاختلافات بينكما (ضحك)، ولأننا كنا، في محاورة سابقة، نتحدث عن الطريقة التي يمكن بها محو الفروق الخاصة جدا بين الولايات المتحدة وإنجلترا، فإنني أتساءل عما إذا كان ممكنا أن نتحدث عنها هنا أيضا.

رايموند ويليامز: ربما كانت هذه أفضل مناسبة للحديث عنها! ولن أستثار للحديث عن أي اختلافات يمكن أن أفكر فيها مع إدوارد، وإنني واثق من أننا سنجد هذه الاختلافات لو تحدثنا أطول بما يكفي، وسيكون شيئا طيبا أن نتحدث فيها، لكنني لا أود المضي في هذا الطريق. لقد قلت

(*) «يجب أن ينظر النقد إلى نفسه من حيث هو قوة داعمة للحياة، ومعارض ـ على نحو تأسيسي ـ لكل أشكال الطغيان والتحكم والفساد، وأهدافه الاجتماعية هي المعرفة غير القسرية التي تنتج لمصلحة الحرية الإنسانية...» (عن: «العالم والنص والناقد»، ص 29).

شيئا حول عناصر نوع مشترك من التحليل، وعن مشروع بهذا المعنى، مع كل الاختلافات من حيث المادة والمواقف. لكنني أعتقد أن هناك معنى مختلفا أعرف أن إدوارد يستطيع الحديث عنه على نحو مثير للاهتمام، حول القيام بهذا العمل هنا، والقيام به في الولايات المتحدة الراهنة. فأنا لا أعتقد أن الضغوط الموجودة الآن هنا ـ وهي ضغوط سيئة كما هي، مع ألوان معينة من العمل يتم إفرادها من أجل تمييزها، ومع الهجوم العدواني العام على التعليم عموما، وعلى أي نوع من الفكر الاجتماعي النقدي خصوصا ـ لا أعتقد أن هذه الضغوط يمكن مقارنتها بتلك الموجودة منذ زمن طويل داخل الثقافة الأمريكية، خاصة على عهد ريجان. ما أعنيه، بوضوح، أن إدوارد يستطيع الحديث عن هذا بشكل موثوق به أكثر مني، غير أن ما حدث هنا، وكانت له أهمية حاسمة، هو أنه منذ منتصف الخمسينيات وما بعدها، لم أشعر أبدا في أي لون من ألوان هذا العمل بشيء يشبه، من بعيد، الانعزال أو مشاكل الانعزال. ليس بالضبط على مستوى التقدم مع رفاقك المحترفين في عملك المهني، ولكن بالنسبة لهذا النوع من النشاط النقدي. كانت ثمة فترة عزل قاسية جدا بالنسبة لي في أعقاب الحرب مباشرة، ذلك أن معظم الذين كانوا يفكرون كما أفكر، كانوا جميعا في الحزب الشيوعي، ولم أستطع أنا أن أكون كذلك. وكان عمل «جماعة المؤرخين الشيوعيين» التي قدمت في النهاية ثمارا رائعة على نحو غير عادي، ممثلة في أناس مثل إدوارد تومبسون (Edward Thompson) وكريستوفر هيل (Christopher Hill) وإريك هوبسبون (Eric Hobsbawn) وسواهم، كان عملهم هذا يتم آنذاك، وكنت على علاقات بهم بين الحين والحين. لكن موقفهم الخاص لم أستطع أن أتقبله، خاصة فيما يتعلق بمجالاتي الخاصة، خصوصا فيما قالوا به عن الثقافة أو عن النظرية الأدبية، كنت على اقتناع بأنهم مخطئون، ومخطئون بطريقة مدمرة، جعلت مهمة اليمين في هزيمتهم يسيرة نسبيا، ومن ثم فقد أحسست زمنا بأنني في موقف بالغ الحساسية: أن أكون راديكاليا، وبرغم ذلك لست على اتصال بالتكوينات الراديكالية السياسية والثقافية، التي كانت مختلفة آنذاك كل الاختلاف. ولكن أن ترى أن هذا الموقف بدأ يتغير منذ منتصف الخمسينيات، خاصة بالنسبة لهذه الموضوعات على وجه التحديد. كان هذا التغير يحدث في الداخل، لو أنك

قرأت كتاب إدوارد تومبسون عن ويليام موريس (William Morris)، كنا نقوم بمشروعات مشتركة، وإن كانت منفصلة، في هذا الموقف السياسي، ولكن تبين أن هذا الموقف يمكن الاستغناء عنه في أزمة 1955/1956. وفجأة ظهر ما اعتاد الناس أن يسموه اليسار الجديد في بريطانيا، وخلال ذلك، كان ثمة ارتباط على أرض الواقع، ليس كبيرا كما كان يجب أن يكون، وليس مؤثرا كما كان يجب أن يكون، بين هذا اللون من العمل، وإحساس أناس آخرين، لم يكونوا فقط عاملين على موضوعات مشابهة، بل ومن كانوا عاملين في محاولة إحداث هذا التغيير السياسي والثقافي.

والآن، فإنني أعتقد أن هذا الموقف قد حدد قدرا كبيرا من عملي، وقد كان له أثر كبير فيما بعد، في السبعينيات، حين تحول انطباع بعض الناس حول هذا المشروع - كرد فعل لما حدث في 1968 بمعنى ما - إلى شيء من التباعد عما فُهم على أنه محاولة ساذجة لوضع المادة كلها فيما يعد حركة مشتركة: بمعنى أنك تستطيع أن تضع الإصلاحات التعليمية، أو اقتراحات تغيير نظم التواصل في المؤسسات، في مذكرة سياسية تحمل الأمل للحركة العمالية، إن لم يكن لحزب العمال على وجه التحديد. هذا الموقف الجديد كان له أيضا تشكيله الثقافي بالغ القوة في الجامعات. ولكن جاء الوقت الذي أصبحت فيه كلمتا الإنسانية والأخلاقية كلمتين ملوثتين، وانهمرت تعليقات عديدة حول سذاجة المشروع الباكر. بعدها، وقبل أن تتاح للمشروع فرصة الإصلاح، جاءت التجربة الجديدة... وأظن أنني أقول هذا بقدر كبير من عدم الإنصاف، كانت التجربة الجديدة كما حدثت لهذا الجيل هي أن ضربوا على رؤوسهم لحظة أن حاولوا رفعها فوق حافات المتاريس. لست أقول هذا بمرارة، لأن هناك معنى للقول بأنك لو أحسنت قراءة هذا المجتمع كما هو، فسيكون من المدهش أن تستطيع الاحتفاظ برأسك عاليا طوال الفترة التي حاولها الكثيرون منا. إذن، مرة أخرى، حين بدأ الناس يتحدثون فيما بدا لي طرقا بالغة الخضوع، حول «التاتشرية» كما لو كانت أسوأ الآفات التي أصابت النوع الإنساني، وكما أنه لم يكن هناك أبدا مثل هذه القسوة وهذا القمع. وإنني في الحقيقة أتعجب: أين وضع هؤلاء الناس أنفسهم، ليس فقط في ضوء ما يحدث في العالم، بل حتى في ضوء موقفنا نحن المباشر. لهذا فإنني أظن أننا يجب أن ننظر إلى التجارب الأشد قهرا،

على نحو ما حدثني به أصدقاء أمريكيون آخرون، بمعنى أنك إذا قمت بفعل الانعزال، بمعنى الفضح والعلاقات السياسية الخشنة من النوع الذي أشار إليه إدوارد توا، فإن هذا كله يتم بوسائل... طيب، ستكون بحاجة إلى واحد أو اثنين من أكثر مثقفي جناحنا اليميني فظاعة وبشاعة، ولثخانة غير عادية في أنسجتك، كي تجرؤ على إنتاجها، وأنا لا أقول إن هذا لا يحدث هنا، فقد أحسست بشيء منه طوال الوقت، ولكن سيكون من المهم أن نسمع ماذا يظن إدوارد حول ما يبدو لي اختلافا واضحا في الدرجة.

إدوارد سعيد: الموقف الأمريكي... طيب. أول كل شيء إن القياس مربك جدا من حيث القوة، في مجتمع يبدو أنه يغطي كل شيء. خذ المثال من حالة مهنية بسيطة، من النظرية الأدبية. قبل عشر سنوات فقط، كانت النظرية الأدبية تعتبر مجالا خاصا بأناس ذوي غرابة، ربما كانوا شيوعيين ومعادين لأمريكا، وهم خطرون على نحو ما، وأغبياء في الوقت ذاته. واليوم، من المستحيل فعلا أن تتخيل أن أي قسم مهم من أقسام الأدب الإنجليزي أو الأدب المقارن، لا يعلن عن طلب وظائف في القوائم السنوية أو الشهرية «لجمعية اللغات الحديثة»، يقول فيه: «مطلوب: متخصص في الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر، أو متخصص في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر، ويفضل أن يكون متخصصا أيضا في النظرية الأدبية»، وهكذا فإن النظرية الأدبية التي كانت تعد شيئا خارجيا تماما، أصبحت اليوم مركزية على نحو مطلق، وكانت جامعة «ييل» أشهر النماذج لهذا.

من الناحية الأخرى، هناك نوع محدود من الصناعة الصغيرة يقوم على الحديث عما حدث في الستينيات، فهي ترمز، في عقول كل الناس، لفترة من الحيوية والفعالية الاجتماعية والسياسية، خاصة في حرم الجامعات وفي الدراسات المتعلقة بها والدراسات الثقافية وما إلى ذلك. طيب، هذا كله من الماضي، أنت الآن تواجه موقفا فيما يتعلق بالدراسات الأدبية، ستجد فيه معتقدين أساسيين جامدين مسيطرين، وكلاهما جزء من ظاهرة التخصص الأكثر شمولا. أحدهما هو «المهنية» أو «الاحترافية»، تنويع على البراجماتية الحديثة، متمثلا في ريتشارد بورتي (Richard Porty) وستانلي فيش (Stanley Fish) وجماعتهما، وكل هؤلاء المرتبطين بما يسمى «نظرية ضد النظرية» حيث نرى، أساسا، ليس بالضبط نوعا من «دعه يعمل»،

ولكن تلك العبارات التي كانت سائدة في الأفلام الإنجليزية في الخمسينيات: «أنا على ما يرام يا جاك» «لم تكن الأمور أفضل أبدا مما هي عليه الآن» فلم نزعج أنفسنا بالتغيير؟ هذه النظريات عن غياب التغيير قد دسّت نفسها في المشهد الأدبي. المعتقد الثاني هو الإنسانية، حيث تصبح الإنسانية هي مجموعة الشرائع للأعمال التي يجب أن يقرأها كل الناس، ومن سكرتير الدولة للتعليم، صعودا أو هبوطا حسب موقعك، يحتفل الجميع بهذه الحقيقة. وثمة أمر ثالث، هو فيما أعتقد، شكل من أشكال الانعزال، لكنه موضع إجماع في ذلك الوقت، وهو القول ببساطة، إن الناس لا تتدخل أو يجب ألا تتدخل في مجالات الآخرين أو أعمالهم. فإذا كنت متخصصا في القرن الثامن عشر، فيجب ألا تقحم نفسك في دراسات حول السلام أو الشؤون الخارجية. وكما سيقول لك كل فرد: دع هذا للمتخصصين. إن اكتساب المتخصصين وتسويقهم والمتاجرة بهم واضح إلى أبعد الحدود حيثما نظرت.

الاختلاف الرئيسي في الحقيقة هو أنه لم يكن في أمريكا قط تراث يساري مركزي، لا أعني هذا فقط بمعنى الإجماع على نظام يقوم على حزبين: الجمهوريين والديمقراطيين، بل أعنيه على نحو جوهري أكثر، فكل شيء آخر يبدو أنه قد مات مع أواخر الستينيات، بما فيه اليسار الجديد. ولديك أمثلة ممكنة منوعة: توم هايدن (Tom Hayden) الذي كان يركض في كاليفورنيا، وكان أحد الشخصيات الرئيسة في اليسار الجديد، وكان، يمكنني القول، يقف بالكاد إلى يسار جاري هارت (Gary Hart) يتسمى الآن باسم الليبرالية الجديدة. ثمة هذا المركز الضاغط الذي يمارس الضغوط ويضع الحدود، وأنت تعرف، أنني تعلمت الكثير عن هذا من رايموند، وأشعر بأنني - ببساطة - أقتبس عنه، وفي هذه الحالة، عن مقال خصب كتبه عن القاعدة والبنية الفوقية. وهذا المركز يعمل طوال الوقت بطريقة لا شعورية في الغالب، بحيث يستطيع كل فرد أن يتمثل هذه المعايير، خاصة في الجامعات حيث فكرة التخصص قوية جدا، ويجد المرء نفسه وعليه أن ينظر نحو الجماعات الثانوية: السود، المدافعين عن المرأة، مختلف الجماعات العرقية وما إليها، بحثا عن الانتماء.

وفي حالتي الخاصة، وقد أرجأت هذا إلى النهاية، فحقيقة أنني فلسطيني يواجه لونا بشعا من غرف الصدى خاصا بالإرهاب، يجعل من

الصعب، والصعب جدا بالنسبة لي أن أفعل شيئا أكثر من أن أقول: أنت تعرف، قد أكون هكذا، ولكن... لا تقتلني (ضحك)... وأحد الأشياء التي فعلتها كي أرد هو كتابة المقالات هنا وهناك كي أوضح المدى الذي أصبحت عليه قضية فلسطين وهي تدس نفسها في أكثر الأماكن غرابة وشذوذا، في أماكن لا علاقة لها بها، على سبيل المثال، في أنماط معينة من الفلسفة الأخلاقية، في نظريات الحرب، والحرب العادلة بوجه خاص. خذ مثلا: في كتاب ظهر وقرئ على نطاق واسع قبل خمس سنوات أو ست، حاول مؤلفه أن يوضح أن ثمة معايير تتيح للمرء أن يميز بين الحرب العادلة وغير العادلة، هو فيلسوف، فيلسوف سياسي، ولكن في كل الحالات: الهجمات الهادفة لاحتلال الأرض، وقتل المدنيين... إلخ، كان الاستثناء دائما هو إسرائيل. وبمعنى معين، فإن إقامة نظرية عن الحرب العادلة، فيما أتصور، كان هدفها استثناء جماعة مختارة في هذا المثال الخاص. إنه مناخ بالغ الغرابة أدى إلى خلق أكثر الصور تناقضا المتمثلة في حقيقة أنك - بمعنى من المعاني - تستطيع قول أي شيء تريد أن تقوله! وأنا - بالتأكيد - لم أجد من الصعب أن أقول ما أريد أن أقوله، وسيكون أمرا منافيا للأمانة أن أقول لكم إنني كنت مدفوعا إلى الصمت طوال الوقت، جزئيا، ربما لسبب رمزي، فإن «النيويورك - تايمز»، مثلا، كانت بحاجة إلى فلسطيني يقول شيئا «معقولا»، فيما أتصور، لذا طلبوا مني أن أكتب لهم، ولم أجد مانعا من جانبي، لكن شخصا مثل شومسكي، الذي لعب دورا شديد الأهمية في الحقيقة، - وهو صديق أعجب به - قد تم اليوم تهميشه، وقد يسترجعونه مرة أخرى، لكنه سيبقى في الأركان أو الزوايا، ومثل هذا يحدث كثيرا جدا. إنه موقف مختلف كل الاختلاف، فيما أعتقد، عما يحدث هنا، ويرجع بعض السبب إلى أن جوائز السباق كبيرة جدا.

هناك ثلاثة أسئلة - أحدها عام، واثنان خاصان - ترتبط بتوكيدات تمثل مشاكل في عمل رايموند أو إدوارد. السؤال الأول يدور حول الطريقة التي يستخدم بها إدوارد ورايموند مفهوم «الثقافة المشتركة»، وإلى أي مدى يصبح العمل على فكرة الثقافة المشتركة مشكلا، في حدود نظرية، في تهميش أنواع الأصوات التي يتوجه إليها مجمل عملهما. أما السؤالان الآخران فيرتبطان بالجنس (gender) وما دامت نمذجة المرأة تالية على نمذجة

الفلسطيني، فإنني سعيد جدا بأن أقرأ هذا. أولا سؤال مباشر عن الجنس من حيث علاقته بعملي رايموند وإدوارد: في كتاباتكما، ما دلالة أن تكون أسئلة الجنس ليست مقموعة فقط، لكنها غالبا ما تستخدم بطريقة مثيرة للجدل من أجل تعزيز تحليل تقدمي للطبقة عند رايموند، أو للعنصر عند إدوارد؟ وقد نود أن نمد هذا الاستخدام المُشكل لصور الجنس بطرق معينة يتم من خلالها عرض الاختلاف حول العنصر في «الاستشراق»، وربما أيضا الاختلافات حول فيما يتعلق ببداية «الريف والمدينة».

رايموند ويليامز: فيما يتعلق بالسؤال حول «الثقافة المشتركة»، فأظن أن هذه واحدة من العبارات التي جاءت من مرحلة في هذه القضية تنتمي لأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، حين كانت ـ على وجه الدقة ـ مفهومات الثقافة المشتركة أو الثقافة المشاعة، يتم نشرها ضد الفكرة الوحيدة السائدة عن الثقافة وقتذاك، أقول السائدة وحدها آنذاك، أعني التكافؤ الصارم بين الثقافة والثقافة الرفيعة، وكانت «الثقافة المشتركة» أو «الثقافة المشاعة» موقفا صارما ضد هذا. كانت القضية أن الثقافة يتم إنتاجها على نطاق أوسع بكثير من تلك النخبة الاجتماعية التي تملكتها، وأنها تنتشر على نطاق أوسع بكثير مما تفترض هذه الفكرة، وأن مثال انتشار التعليم الذي كان مقيدا من حيث توزيعه وتكاثره، يجب أن تفتح أمامه الأبواب. والآن أؤكد أنها تنتمي لتلك المرحلة من القضية، وقد شهدت بعض التحويلات غير التاريخية بالمرة لهذا المفهوم من هذه المرحلة إلى مراحل تالية من القضية. لأن الطريق الذي سارت فيه القضية، وبالطبع كان الطريق الذي يجب أن تمضي فيه بالضرورة، هذا الطريق كان له خطر آخر مواز للقضية، كان الطريق هو أن الثقافة منقسمة انقساما عميقا، وأن انقساماتها حاسمة، فضلا عن أنها تتضمن علاقات صراع فعلي. طيب. إن مشكلة التداخل معقدة جدا، فمن ناحية: أنت تستخدم فكرة الثقافة المشتركة التي يشارك فيها الجميع وتصل إلى الجميع ضد فكرة الثقافة المقيدة أو ثقافة النخبة. ومن الناحية الأخرى أنت تجادل بأن هذه الثقافة المشتركة ليست موجودة، أو حتى موجودة ليتم توزيعها بطريقة من الطرق. هذه الفكرة في ذاتها، في هذه اللحظة، تمثل تحديا لهذه التقسيمات والانفصالات والصراعات، والتي هي جميعا تضرب بجذورها إلى مواقف تاريخية فعلية.

وينتمي التداخل إلى هذه المرحلة الخاصة ذاتها، ولكن كما يحدث عادة بالنسبة للعبارات فهي تدور في سياقات خارج الأساس المباشر لقضيتها. أعني ما ظللت أكتبه منذ هذا الوقت تقريبا، كان ثمة انقسامات ومشاكل داخل الثقافة، أشياء كانت «تحول دون» افتراض الثقافة المشتركة التي توجد الآن. وبالطريقة نفسها، إذا أنت تقصيت كلمة «جماعة» في هذه الاستخدامات، وسيكون هذا صحيحا على وجه اليقين إذا تقصيت الكلمة خلال أعمالي، فسوف تجد ـ من ناحية ـ أنك تعارض فكرة الجماعة بفكرة الفردية المتنافسة، ثم إنك ستجد أن فكرة الجماعة قد استولى عليها ـ على وجه التحديد ـ أولئك الذين يقولون إن لنا جماعة قومية، ومن ثم يقيمون الحدود أمام الطريقة التي يفكر بها الناس ويشعرون، فضلا عن أنها تفرض مسؤوليات معينة. وهكذا تستطيع بالنسبة لإضراب عمال المناجم، مثلا، أن تستخدم الكلمة أيا من الاستخدامين: أن عمال المناجم يقولون إنهم يدافعون عن جماعتهم، وهم يعنون الأماكن التي يعيشون فيها، أما «مكتب الفحم» وتاتشر فهما يقولان إنهم يدمرون الجماعة، يعنيان النظام الاجتماعي القومي السائد، الذي هم جزء تابع له، ولو أنهم كانوا يمثلون بالفعل عضوا أصيلا في الجماعة لكان متوقعا منهم أن «يتكيفوا» مع المعايير السائدة. والآن، هذا مثال آخر على أن فكرة ما هو مشترك، وفكرة الجماعة، هي تماما ما يحاول كل هذا العمل أن يقوم بتحليله. وهكذا، فإن قال قائل هل يؤدي استخدام هذه الفكرة إلى خلق المشاكل وما إلى ذلك، فهنا المشكلة، وهذا ما يدور حوله التحليل. وبكل تأكيد، فإن المشروع هو شيء «مشترك» بهذا المعنى، بمعنى أن الثقافة التي يتشارك فيها الناس تحتوي التنوع، ولكن اللحظة التي يتم فيها الاستيلاء على فكرة الجماعة وإعدادها لتلائم صياغة معينة هي التي ستصبح سائدة، وفيها ستصبح صور التنوع تابعة وخاضعة، فإنها ذات اللحظة التي تكون فيها القيمة نفسها قد تحولت إلى اتجاه معاكس.

أما فيما يتعلق بموضوع الجنس، فإنني أعتقد أن الطريقة التي ينظر بها الناس إلى القمع ذات أهمية بالغة، لأنني لم أكن واعيا أبدا بأنني أقمع الجنس. ولو قال لي أحدهم إنني فعلت هذا وجب عليّ أن أنتبه لما يقول، تماما بالطريقة نفسها التي أقول بها إن الناس قد «قرأوا» جوانب من

خبرتي، فإنني آمل أن يكونوا قد انتبهوا لها! وهم عادة يفعلون، ويجب عليّ أن أنتبه لهذا لأنني كنت دائما واعيا شديد الوعي به، برغم أن هذا يتم بطرق هي - بالضرورة - طرقي أنا الخاصة. أعني أنني لن أكون الشخص المتحدث باسم تجربة أنثوية مقموعة، لا أستطيع أن أكونه. ومرة ثانية، فمن الناحية الأخرى، أعتقد أن كل فرد ينتقي ما يقرأ في هذا الموضوع. وإنني أذكر أن ما كان الموضوع الرئيس لدروسي طوال الستينيات وما نشر بعدها في كتاب «الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورانس» إنما كان مناقشة لهذا الموضوع بالتحديد، وقد حدث هذا، فيما أظن، قبل أن يكتب هذا الكم الوافر من التحليل الأدبي النسوي الواعي. تحدثت عن ظاهرة النساء الروائيات في إنجلترا القرن التاسع عشر، اللائي حملن قدرا كبيرا من أسئلة الوعي في هذه الثقافة وفي هذا الشكل، على أنه - وهذا هو السؤال عما إذا كان هذا يحدث لأنهن نساء - قد وصل بي إلى نتيجة رفضتها على نحو أنا أعرف اليوم أن كثيرين من محللي أدب المرأة يقبلون بها. قلت إنهن كن يعملن - بالطبع - في ساحة كان شرطها الواقعي بالنسبة للنساء هو الحياة المنزلية، فهن محرومات من التعليم العالي، لكنهن لسن ممنوعات من القراءة. ومن ثم كانت الكتابة هي الممارسة الوحيدة المتاحة ليحققن فيها امتيازهن، وهي أكثر استقامة وثباتا من أي مجال عام آخر. وأصبحت الكتابة ليست، فقط، مجال امتيازهن، وهي نقطة لمصلحتهن في ذاتها، لأن أي قائمة موجزة بالروائيين الإنجليز في القرن التاسع عشر، ستوضح أن الغالبية كانت للنساء. وقلت إنهن قد أسهمن بطريقة عظيمة، وإنهن قد مثلن - كجماعة - كثيرا من أرفع نقاط الوعي في تلك الثقافة وفي هذا الشكل. على الرغم - وهذه هي النقطة التي مازلت مصرا على طرحها، وأتوقع الخلاف حولها - من أنهن حققن ما حققن ليس - أساسا - لأنهن كن نساء، بل لأنهن أفلتن من بعض التنميطات الذكورية الجامدة التي لم تكن تنطبق حتى على الرجال. وقد ربطت بين هذه الخصوصية بالتحديد وبين اللحظة الراهنة آنذاك في الحياة الإنجليزية والروائية الإنجليزية، حين توقف الرجال عن البكاء والصراخ. ولا أعرف ما إذا كان الرجال قد توقفوا عن هذا من قبل، فليست لدينا إحصاءات حول كيفية بكاء الرجال عبر تاريخنا أو بكائهم من ذلك الحين أو استمرار بكائهم اليوم في مناسبات

مماثلة. لكنني أعرف أن هذه كانت اللحظة في الحياة الاجتماعية المعترف بها وفي الرواية التي كف فيها الرجال عن البكاء، وهي ذات اللحظة التي بزغ فيها هذا الجيل المرموق من النساء الروائيات، من جاسكيل Gaskell عبر الأختين برونتي (The Brontes) إلى جورج إليوت (George Eliot) . وأنا أقول إن هذا كان رفضا للتنميط الجامد. لقد تقبلن واعترفن بلون من المشاعر الشخصية القوية، وقد حللتها بطرق مختلفة في كتابي، قوة المشاعر هذه تم تصنيفها على الفور باعتبارها رواية المرأة، ومازالت ـ وهذه حقيقة ـ توصف في بعض التاريخ النسوي اليوم بأنها مهمة لأنها كانت ـ على التحديد ـ هي رواية المرأة. لكنني كنت أقول إن ما ظل باقيا كان تحولا كبيرا معينا في الإدراك الذكوري للذات، وفي معايير معينة في الحياة العامة استبعدت من السلوك الذكوري المسموح به. والآن، فإن هذا تحليل غير كامل، ولكم أن تضعوه إلى جانب فكرة أنني قمعت مسألة الجنس. كنت أتمنى لو أنني فعلت أكثر بالنسبة لهذا الموضوع، وقلت أكثر عنه، وإنني أصغي وأهتم بأي تحليل يقدمه هؤلاء الذين يجب عليهم أن يقدموه، والذين هم أجدر بأن يكونوا أقدر ـ بحكم خبرتهم ـ على رؤية أشياء لم يستطع إدراكها أولئك الذين ليسوا في موقفهم.

إدوارد سعيد: أريد فقط أن أقول شيئا سريعا عن الثقافة، وإنني مسرور لأن رايموند قد أوضحها. إن فكرة الثقافة تحمل تناقضا وجدانيا عميقا، والمرء يجب أن يشعر بهذا التناقض الوجداني إزاءها، وإنني أذكر أنه في أثناء الحوار حول «السياسة والأدب»، ووسط مناقشة لموضوع «الثقافة والمجتمع»، وجه أحد السائلين سؤاله لرايموند: إنك تتحدث عن الثقافة في إنجلترا القرن التاسع عشر معظم الوقت، ولكن... ماذا عن الإمبراطورية؟ وقد وُجّه إليه التعنيف لأنه لم يناقش العلاقة بين الاثنين، وأظن أنك، يا رايموند، ربطت بين هذا وبين عدم توافر الوقت الكافي لتجربتك في «ويلز» التي لم تكن مهمة لك في ذلك الحين قدر ما أصبحت مهمة فيما بعد، أما بالنسبة لي، وبرغم أنني ربما أصوغ الأمر على نحو قوي، فإن الثقافة قد استخدمت ـ بشكل جوهري ـ لا كشرط للتعاون والجماعية أو الاشتراك، ولكن كشرط للاستبعاد بالأحرى. ولاشك في أنك لو عدت لقراءة «الثقافة والمجتمع» مرة أخرى، وأخذت ـ دون استثناء ـ كل البيانات الرئيسة التي

جاءت عن الثقافة في القرن التاسع عشر، من جانب الحكماء والروائيين العظام، فستجدهم يشيرون دائما إلى «ثقافتنا» من حيث هي معاكسة «لثقافتهم»، و«هم» يتم تحديدهم وتهميشهم ـ من وجهة نظر الطرح الذي أقدمه ـ على أساس «العنصر». وهكذا إذن أظن أن الثقافة يجب أن ينظر إليها لا بحسبانها قادرة على الاستبعاد فقط، ولكن يتم «تصديرها» أيضا، فثمة هذا التراث الذي يجب عليك أن تفهمه وتتعلمه وما إلى ذلك. لكنك لا يمكن أبدا أن تكون حقيقة منه، تستطيع أن تكون «فيه» ولكن لا يمكن أن تكون «منه»، وهذه مسألة أهتم بها أعمق اهتمام، وهي بحاجة إلى مزيد من الدراسة، فليست هناك ممارسة قائمة على الاستبعاد استطاعت أن تدوم مثلها كل هذا الزمن. ثم يأتي العبور بعد ذلك، كما سبق أن قلت، ومن ثم تدخل كل مشاكل «المنفى» و«الهجرة»، هم ـ ببساطة ـ أولئك الناس الذين لا ينتمون لأي ثقافة، وتلك هي الحقيقة الحداثية ـ أو لو شئت: ما بعد الحداثية ـ الكبرى: الوقوف خارج الثقافات.

والآن، فيما تعلق بسؤالي عن الجنس، فمن المحتمل أنكم لا تستطيعون النظر إلى «الإمبريالية» أو بالتأكيد فلنقل إلى «الاستشراق» دون أن تلحظوا المكانة البارزة التي تشغلها النساء فيه، هي بارزة بالنظر إلى خضوعها ومركزيتها في الوقت ذاته، فدور المرأة الشرقية في مجمل هذا الخطاب، وفي التصور العام للشرق، هو مركزي على نحو مطلق، ومن الطريف أنه لم يكد يتغير، بمعنى أنه نادرا ما يمضي إلى ما وراء الوظائف الأساسية المنوطة بالنساء: الخضوع وتمجيد الذكر وكل صور الحسية وإشباع الرغبة وما إلى ذلك، وهذا ما تجده في كل مكان، عند أفضل الكتاب وأسوئهم جميعا. وإلى هـذا المدى لا أستطيع أن أعتبر أنني «قمعت» هذا. إنني في الحقيقة أشعر بأنه في هذا الموقف، في العلاقات بين الحاكم والمحكوم، بالمعنى الإمبريالي أو الاستعماري أو العنصري، فإن العنصر تكون له الغلبة على الطبقة والجنس معا. وهذه مسألة نظرية أشعر بأنها لم تُبحث ولم تناقش بالدرجة الكافية في الكتابات النسوية، أعني في حدودها التاريخية، عكس الحدود النظرية فقط.

النقطة الثانية التي أود طرحها هي أنني برغم اعتقادي الأكيد بأصالة وصواب التجربة، إلا أنني لا أعتقد بصحة الفكرة القائلة بأن التجربة حق

مقصور على أصحابها، بمعنى أن الأسود فقط هو الذي يستطيع فهم تجربة السود، والمرأة فقط هي التي تستطيع فهم تجربة النساء... إلخ. وإنني أجدها فكرة مثيرة للجدل، هي مشكلة «الداخلي» في مقابل «الخارجي» كما صاغها علماء الاجتماع، وهكذا، فإنني أعتقد، فيما يتعلق بهذه الجوانب، أنني قد حاولت تناول بعض وجوه قضية الجنس، لكنني كنت دائما أشعر بأن مسألة التأكيد أو الأهمية النسبية لها الأولوية قبل الحاجة إلى تقديم أوراق اعتمادي النسوية.

الهوامش

تقديم المحرر

1) Letter to the Editor, 14 January, 1988.

2) Cited by Francis Mulhern, in "Living the Work", The Guardian, 29, January, 1988.

3) "The Estranging Language of Post-Modernism", New Society, 16 June 1988, p. 439.

وفي هذا الكتاب كله، وعلى اتساق مع منطق ويليامز في تطوير قضيته، فإن الحداثة، من حيث هي ظاهرة تاريخية خاصة (يتحدد موقعها، فلنقل، ما بين 1880 و1930) لها اليد العليا، أما الحداثة، من حيث هي نظرية عامة أيديولوجية في الغالب، تحدد ما نعنيه بوصف ما هو «حديث» فلها اليد السفلى.

4) The Country and the City, Frogmore, St. Albans, 1975, pp. 281-2.

5) Umbro Apollonio, ed. "Futurist Manifestos", London, 1973, p. 21.

6) Gilles Delenze and Felix Guattari, "Anti-Oedipus", Capitalism and Schizophrenia" New York, 1977, p. 2.

7) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets", Selected Essays, Third Enlarged Edition, London, 1961, p. 289.

8) إن تفسيرا أكثر تفصيلا يمكن أن يفضح ظلال الاختلاف مع سارتر، الذي تظل معاييره الأدبية سياسية على نحو مباشر، وعلى نحو لا يفعله لوكاتش («الالتزام» بالأحرى، لا «الواقعية»)، ولديه أمور أكثر إيجابية حول التجارب الحداثية، في الشعر خاصة، بأكثر مما لدى مؤلف «معنى الواقعية المعاصرة». إلا أن لوكاتش، لا سارتر، هو الذي فاز في المباراة الخاصة بسنة 1848، وإن كان يصحبه دائما إلى مداره النظري.

9) Roland Barthes, "Writing Degree Zero", New York, 1968, p. 60.

10) Cited in Jonathan Culler, "Barthes", London, 1983, p. 29.

11) See My "Nineteenth Century Studies: As They are and As They Might Be", News from Nowhere, No. 2, October 1986, pp. 38-55.

12) Modern Tragedy, London, 1966, pp. 13-14.

13) See My "Raymond Williams and Modernism" in Terry Eagleton ed., Raymond Williams: Critical Debutes, Forthcoming, 1989.

14) Politics and Letters, Interviews with New Left Review, London, 1979, pp. 45-46.

15) Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, Lodon, 1976, p. 10.

16) Problem of Materialism and Culture, London, 1980, p. 241.

17) Richard Hoggart, The Uses of Literacy, Hamondsworth, 1958, pp. 192, 247, 235.

18) Review of Lukacs, The Meaning of Contemporary Realism, in The Listener, 8 March 1962, p. 385, "From Scott to Tolstoy", in the Listener, 8 March 1962, pp. 436-7.

19) The Long Revolution, Hamondsworth, 1966, p. 299.

20) "My Cambridge" in Ronald Hayman ed., My Cambridge, London, 1977, p. 60.

21) Raymond Williams and Michael Orrom, Preface to Film, London, 1954, p. 101.

22) The Country and the City, p. 290.

23) Preface to Film, p. 84.

24) Second Generation, London, 1988, p. 233.

25) The Country and the City, pp. 290-1.

26) Walter Benjamin, Illuminations, Edited by Hannah Arendt, Glasgow, 1973, pp. 239, 164 177.

27) Cited in Benjamin, Illuminations, p. 167.

28) "A City and its Writers", The Guardian, 30 August 1973, p. 12.

29) Benjamin, Illuminations, p. 167.

30) The Country and the City, pp. 260-190.

31) The Country and the City, pp. 268.

32) Marshall Berman, All That is Solid Milts into Air: The Experienc of Modiernity, London, 1983, p. 25.

33) "A City and its Writers", The Guardian, 30 August 1973, p. 12.

34) The Country and the City, pp. 335.

35) Culture, London, 1981, p. 84.

وقد أشار ويليامز أحيانا إلى أن الطبيعية أيضا لها أســاس حضري، يتمثل، على نحو درامي، في «تلك الحجرة الممثلة فوق مدينة العاصمة» انظر:

Drama from Ibsen to Brecht, London, 1973, p. 374.

36) Perry Anderson, "Modenity and Revolution", NLR 144, March-April 1984, p. 105.

37) The Country and the City, pp. 328.

38) The Country and the City, pp. 278.

39) John Berger, The Success and Failure of Picasso, London, 1980, pp. 70-71.

ولتفسير أكثر تفصيلا «لإعادة الحياة في الحواضر الكبرى منذ 1890» انظر:

"Metropolis, 1890-1940" Edited By Anthony Sutcliffe, London, 1984.

40) Peter Berger, Theory of the Avant-Garde, Manchester, 1984, p. 12.

41) Culture, p. 84.

42) Drama from Ibsen to Brecht, Hamondsworth, 1973, pp. 318, 330-331.

43) Politics and Letters, p. 216.

44) See his "British Post-Structuralism Since 1968", London, 1988; and my review in THES, 30 September 1988.

45) Problems in Materialism and Culture, p. 241.

46) "Radical Drama", New Society, 27 November 1980, p. 432.

47) Politics and Letters, pp. 232-233.

48) Franco Moretti, "The Spell of Indecision, in Sings Taken for Wonders: Essays in The Sociology of

Literary Forms“, London, 1988, p. 240.

49) Raymond Williams on Television: Selected Writings, edited by Alan O‘Conor, (London, 1989), p. 124, 12 December 1970.

50) Ibid., p. 68, 10 July 1969.

51) Ibid., p. 82, 27 November 1969.

52) V. I. Lenin, What is To Be Done?, Peking, 1978, p. 38. Cited in Culture and Society 1780-1950, London, 1958, p. 283.

53) Loyalities, London, 1985, p. 185.

54) “What is Anti-Capitalism?”, New Society, 24 January 1980, p. 189.

55) What is To Be Done?, pp. 37, 211-212.

56) Towards 2000, London, 1985, p. 12.

الفصل الثاني

1 -William Wordsworth, The Prelude, VII, in Poetical Works, Edited by De Selincourt and Darbishire, London, 1949, p. 261.

2 - A. Ridler, Poems and Some Letters of James Thomson, London, 1963. p 25.

3 - Ibid. p. 180.

4 - Friedrich Engels, The Conditions of the Working Class in England in 1844, translated by F.K. Wichnewetzky, London, 1934, p. 24.

5 - Ibid. p. 292.

6 - Wordsworth, p. 286.

7 - Ibid. p. 292.

8 - C. Trent, Greater London, London, 1965, p. 200.

الفصل الثالث

(1) Quoted in O. Lagercrantz, Augest Strindberg, London, 1984, p. 97.

(2) Ibid.

(3) Quoted in M. Mayer, Augest Strindberg, London, 1985, p. 205.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) U. Apollonio, ed. Futurist Manifestos, London, 1973, p. 23.

(8) Ibid.

(9) Edward Timms and David Kelley, eds. Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art, Manchester, 1985.

(10) A. Phelan, “Left Wing Melancholia“ in A. Phelan ed., The Weimar Dilemma, Manchester, 1985.

الفصل الرابع

1- August Strendberg, Preface to “Lady Julie“ in Five Plays, Berkeley, 1981, p. 71.

2 - Ibid.

3 - Henrik Ibsen, Collected Works, W. Archer ed., London, 1906-8, VI, P. XIV.

4 - Ibid.

5 - V. B. Shklovsky, in Striedter and Sepel, eds. “Texte der Russischen Formakisten, Munich, 1972, 11, p. 13.

6 - B. M. Eikhenbaum “La Theorie de la “Methode Formelle“, in Theorie de la Litterature, ed. And trans, Tzvetan Todorov, Parix, 1965, p. 39.

7 - Cited in M. Sanouillet, Dada ´a Paris, Paris, 1965, pp. 70 ff.

8 - A. Artaud, The Theatre and its Double, New York, 1958, p. 110.

9 - G. Apollinaire, Oeuvres Completes, volume III, edited by M. Decaudin, Paris, 1965-6, p. 901.

10 - G. Apollinaire, “La Victoire“ in Colligrummes, (12th edn.) Paris, 1945.

11 - Strindberg, p. 64.

12 - A. Breton, Manifestes du Surrialisme. Coll. Idees, 23, Paris, 1963, p. 37.

13 - A. Breton, Point du Jeur, Paris, 1934, p. 24.

14 - Manifestes du Surrialisme, p. 109.

15 - A. Artaud, Oeuvres Completes, Paris, 1961, I, p. 269.

16 - A. Breton, Entretiens, 1913 - 1952, Paris, 1952, p. 283.

17 - Cf. R. Godel, Le Source mandcrite du “Cours de linguistique generale de F. de Saussure, Geneva, paris, 1957, p. 192.

18 - V. Voloshinov, Marxism and the Philosophy of Language, New York, 1973.

19 - G. Picon, L‘Usage de la Lecture, Paris, 1961, II, p. 191.

20 - Oeuvres Completes, I, p. 20.

الفصل الخامس

1 - Quoted in F. Ewen, Bertolt Brecht, London, 1970, p. 24.

2 - D. H. Lawrence, Sea and Sardinia, London, 1921, p. 189.

3 - Quoted in Ewen, p. 174.

4 - Quoted in Ewen, p. 151.

5 - Quoted in Ewen, p. 149.

6 - W. H. Oden and Christopher Isherwood, The Ascent of F6, and On the Frontier, London, 1958. pp. 190-1.

7 - A. Artaud, The Theatre and its Double, New York, 1958, p. 110.

الفصل التاسع

1- The First Ten Years, Eleventh Annual Report of the Arts Council of Great Britain. 1955 - 56, P. 6.

2 - The Listener, 12 July, 1945, P. 31.

3 - R. F. Harrod, The Life of John Maynard Keynes, NewYork, 1951. P. 401.

4 - The Listener, 12 July, 1945, P. 31.

5 - Ibid.

(6) كانت المناسبة هي محاضرة سنة 1981، في ذكرى و. أ. ويليامز.

الفصل الحادي عشر

1- M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, The Formal Method in Literary Scholarship, Harvard, 1985, P. 171.

2 - Ibid.

3 - Ibid.

4 - John Fekete, The Structural Allegory, Minneapolis, 1984, P. 244

5 - Ibid.

المؤلف في سطور:

رايموند ويليامز (1921 . 1988)

* أحد أهم النقاد الإنجليز المعاصرين.

* عمل أستاذا للدراما بجامعة كيمبريدج حتى تقاعد في 1983.

* من أعماله المنشورة: «الثقافة والمجتمع»، 1958. «الريف والمدينة»، 1975. «الماركسية والأدب»، 1977. «مسائل في المادية والثقافة»، 1980. «منابع الأمل ـ الثقافة، الديمقراطية، الاشتراكية»، 1989.

* كتب ويليامز الرواية، وله عدد من الروايات المنشورة.

المترجم في سطور:

فاروق عبدالقادر

* كاتب ومترجم مصري.

* من أعماله المنشورة: «ازدهار وسقوط المسرح المصري»، 1979. «مساحة للضوء... مساحات للظلال»، 1986. «أوراق من الرماد والجمر»، 1988. «رؤى الواقع وهموم الثورة المعاصرة»، 1990. «من أوراق الرفض والقبول»، 1993. «نفق معتم ومصابيح قليلة»، 1996. «يوسف إدريس: البحث عن اليقين المراوغ»، 1998.

* ترجم عددا من النصوص المسرحية والدراسات في المسرح والعلوم الإنسانية.

* نشرت له سلسلة «عالم المعرفة» ترجمة كتاب بيتر بروك «النقطة المتحولة»، العدد 154 ـ أكتوبر 1991.



الأطفال والإدمان التليفزيوني

تأليف: ماري وين

ترجمة: عبدالفتاح الصبحي

هذا الكتاب

رايموند ويليامز (1921 ـ 1988) أحد أهم النقاد الإنجليز المعاصرين. عمل سنوات طويلة أستاذا للدراما في جامعة كيمبريدج. وهو روائي أيضا، وله عدد من الروايات المنشورة، ومن ثم جمع أسلوبه بين دقة التحليل وفيض الشعور.

وهذا الكتاب نُشر بعد رحيل صاحبه. كان قد وضع خطته، ثم قام أحد أصدقائه وتلاميذه بإعداده للنشر، وكتب له تقديما ضافيا. وتتمثل أهمية «طرائق الحداثة» في وجهين: الأول أنه تعبير عن فكر صاحبه في مرحلته الأخيرة، فقد كان معروفا عنه أنه يقوم دائما بمراجعة أفكاره وتعديلها، كما كان يعيد النظر في كتبه المنشورة، فيعيد صياغة بعض فصولها أو يضيف إليها (والمثال الواضح هنا هو إعادة كتابة عمله «الدراما من إبسن إلى إليوت» ـ وهو مترجم إلى العربية ـ والإضافة إليه ثم نشره مجددا تحت عنوان «الدراما من إبسن إلى بريخت»).

الوجه الثاني لأهمية الكتاب أنه ليس مقتصرا على موضوع واحد، بل يتناول عددا كبيرا من الموضوعات التي اهتم ويليامز بمناقشتها: من الحداثة إلى الطليعة، من المسرح إلى السينما، من «الميديا» إلى النظرية الثقافية، كما يناقش ـ بالتفصيل ـ أثر التقدم التكنولوجي في الثقافة في العالم المعاصر. وفي ملحق الكتاب حوار خصب وثري بين المؤلف وأستاذ النقد في جامعة كولومبيا، المفكر من أصل عربي: إدوارد سعيد.

كتاب مهم جدير بالقراءة والمناقشة.